

# DEL OJO A LA PLUMA

Dinámicas de producción, circulación y  
consumo de la crítica de arte en México



MARÍA ANDREA GIOVINE YÁÑEZ  
FERNANDO IBARRA CHÁVEZ  
EDITORES

UNAM • FFyL



DEL OJO A  
LA PLUMA



MARÍA ANDREA GIOVINE YÁÑEZ  
FERNANDO IBARRA CHÁVEZ  
EDITORES

# DEL OJO A LA PLUMA

Dinámicas de producción,  
circulación y consumo  
de la crítica de arte en México

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

# EKATÓ

Primera edición: 2024

DR © Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,  
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-9384-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización  
escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

# INTRODUCCIÓN

MARÍA ANDREA GIOVINE YÁÑEZ

FERNANDO IBARRA CHÁVEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

A mediados del siglo XIX, Niceto de Zamacois señalaba que la crítica literaria debía concebirse como una actividad útil a la sociedad. Por tal motivo, el crítico estaba obligado a instruirse antes de emitir cualquier juicio, debido a dos razones fundamentales: por un lado, porque no se podría reconocer la belleza de una obra desde la ignorancia; por el otro, porque el crítico tenía la obligación de señalar errores y corregirlos. Además, la actividad crítica debería ejercerse con prudencia, moderación y caridad (lo que ahora llamaríamos ética). “El crítico es el maestro — decía Zamacois— ; y deber del maestro es corregir de una manera urbana, los defectos que advierte en las obras ajenas”.<sup>1</sup> Como puede advertirse, las características del crítico decimonónico distan mucho de lo que actualmente se practica como crítica. A lo largo de aquel siglo, todavía engastado en los parámetros intelectuales de la Ilustración neoclasicista y cristiana, se insistía en la función pedagógica de la crítica ejecutada desde la moral y, como indica Zamacois, “de una manera urbana”, es decir, atendiendo las exigencias del decoro para que los juicios de valor no cayeran nunca en los terrenos de otro tipo de ejercicios críticos, como la sátira. Una de las advertencias más comunes en aquella época era evitar que la crítica desalentara a los creadores noveles, pues el crítico era concebido como una autoridad superior que debía ser escuchada y atendida. Aunque pareciera exi-

<sup>1</sup> Niceto de Zamacois, *Máximas a los escritores*. México, Ignacio Cumplido, 1852, p. 68.

gírsele demasiado al crítico del siglo XIX, en realidad su perímetro de acción era muy limitado, pues el racionalismo neoclásico se interesaba justamente en señalar si un autor había mantenido, trasgredido u omitido las reglas del “buen gusto” (independientemente de lo que este término quisiera indicar).

La crítica literaria se definió de manera rápida y sencilla, pues el crítico era, ante todo, un especialista en la palabra que contaba con herramientas para calificar otras palabras; sin embargo, ¿un bagaje cultural fundado en las letras sería suficiente para quien pretendiera criticar las artes plásticas o la música? En realidad, la crítica de arte comenzó a atisbar su autonomía en el momento en que se cuestionó la pertinencia de juzgar las obras no literarias con los parámetros con que se medía la literatura y, principalmente, cuando dejó de considerarse que un crítico especializado en letras con las características que señalaba Zamacois sería el mejor capacitado para atender asuntos extralingüísticos. Por otra parte, el pertinaz sentido pedagógico de la crítica era un verdadero grillete que le impedía levantar el vuelo. La verdadera crítica sólo puede practicarse cuando hay libertad; de lo contrario, se limita a la censura o al encomio. Apoyar el pensamiento crítico en doctrinas estéticas o en máximas teóricas, sin embargo, fue una práctica muy común después de la Ilustración,<sup>2</sup> y México no quedó exento de esta tendencia.

En el caso mexicano, después de las guerras de independencia, la crítica de arte estuvo vinculada casi exclusivamente con la Antigua Academia de San Carlos, pues era el centro educativo más importante del país en las áreas de pintura, escultura, grabado y arquitectura; además, a falta de museos y galerías, sus aulas se transformaron en espacios de exposición de arte que dieron pie a centenares de crónicas donde con frecuencia se emitía alguna valoración estética. Dichos textos se publicaron principalmente en la prensa periódica, pues tenían la intención de informar al *gros public* acerca de las novedades artísticas del país. Cabe indicar que, tratándose de una nación emergente, la

<sup>2</sup> Luigi Grassi, *Costruzione della critica d'arte*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1955, pp. 7-9.

crítica de mediados del siglo XIX solía calificar positivamente aquellas obras que se realizaban según las tendencias europeas y adquirirían mayor valor si, además, contenían elementos nacionalistas. México debía demostrar que estaba a la altura de dialogar con las naciones más civilizadas y, para ello, un buen instrumento fue siempre, por una parte, la producción artística y, por otra, la crítica de arte.

A finales del siglo XIX, nuestra nación ya era competitiva en el terreno artístico. Baste revisar su participación en las Ferias Internacionales para comprobar que México ya figuraba como punto de referencia para las artes. En estas fechas, el periodismo cultural había consolidado muy bien sus prácticas y sus alcances, de modo que no sólo hubo espacio para que la crítica se desarrollara, sino que la pluralidad de opiniones y la libertad de expresión abrieron las puertas incluso a las polémicas de tinte político que colocaban alguna manifestación artística como eje central.

El siglo XX fue decisivo para la adopción de nuevos paradigmas en cuanto a producción, circulación y consumo de las artes y, en consecuencia, de la crítica. Si en el siglo anterior la generación de obras estaba vinculada a la institucionalidad de la Antigua Academia de San Carlos (o Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado), en 1900 México ya contaba con recintos de exposición públicos y privados, dentro y fuera de la Ciudad de México, lo cual permitió que también la crítica de arte se diversificara, otorgando la oportunidad de participación de varios miembros de la sociedad que, en calidad de aficionados o especialistas, emitieron juicios en los que estaba permitida la nostalgia por el arte del pasado en paralelo con el estupor ante la modernidad inaudita. Las valoraciones sobre arte se divulgaron mediante conferencias, cursos, artículos periodísticos en todo tipo de revistas y libros especializados. Evidentemente, al existir amantes del arte en varios sectores de la sociedad — con visiones del arte, en ocasiones, incompatibles—, la función de la crítica ya no podía ser la misma que describía Zamacois, sino que se diversificó a partir de los intereses de un grupo social, de una comunidad intelectual, de una institución e, incluso, de un individuo (José Vasconcelos, por ejemplo). En este contexto, la crítica deja casi

por completo el enfoque preceptivo que la había caracterizado en el siglo anterior y adopta la libertad como eje fundamental; además, se percibe un cambio radical cuando los críticos comenzaron a reflexionar desde sus intereses personales, sin reparos en recurrir a autores de otras latitudes para sustentar sus propios puntos de vista, lo cual desembocó en una riquísima variedad de puntos de vista que promovieron el dinamismo intelectual en nuestro país.

Los ejecutantes de la crítica se adhirieron a medios de comunicación preexistentes, o crearon los propios, con la intención de dar continuidad a una tradición crítica, con la convicción de romper con ella o, como ocurrió con varios suplementos culturales, de manera aleatoria e involuntaria, toda vez que no está previsto en qué momento habrá un cambio en el arte que dará lugar a una extensa reflexión crítica. En este contexto, el siglo XX marca un cambio radical, primero por el avance tecnológico; luego, por la revolución mexicana.

Para mediados de siglo, los discursos sobre arte se encauzan de tal manera que permiten prácticas más profesionales y acotadas. Gracias a figuras como Manuel Toussaint, se empiezan a hacer deslindes dentro de las disciplinas artísticas y se establece que la historia y la crítica de arte no son lo mismo en la medida que persiguen objetivos distintos cuyo éxito dependerá del manejo de información documental fidedigna o de la atinada valoración informada. Al revisar la extensa variedad de revistas culturales de la primera mitad del siglo, nos percatamos de que la crítica de arte no se ajusta a una sola tipología textual, pues la podemos encontrar en crónicas, reseñas, artículos de opinión, ensayos académicos y también en discursos literarios.

En virtud de esta flexibilidad, ejercida en un contexto de libertad de expresión, la crítica en México pudo ser ejercida por académicos, periodistas, funcionarios públicos, escritores y por los artistas mismos. Todos ellos tuvieron la oportunidad de externar sus filias y sus fobias, pero algunos lograron trascender debido a la agudeza de sus observaciones o a su pericia literaria. ¿Es posible pensar en Rufino Tamayo sin Xavier Villaurrutia? ¿En Hermenegildo Bustos sin Raquel Tibol? ¿En José Clemente Orozco sin Luis Cardoza y Aragón? ¿En Francis Alÿs

sin Cuauhtémoc Medina? ¿En el arte prehispánico sin Octavio Paz? Quizá sí. Las obras de arte existen con autonomía de los discursos que se crean en torno a ellas, pero estos discursos las acotan, delimitan, catapultan y redimensionan. La voz del crítico de arte constituye una brújula semiótica, una puerta de entrada (o de salida) hacia una obra, un movimiento artístico, una exposición determinados. Muchos críticos han planteado la poética pictórica, escultórica o plástica de un artista con mucha mayor contundencia — al menos desde el ámbito discursivo— que el propio artista o que sus teóricos.

En la actualidad, la crítica de arte se concibe como un ejercicio intermedial, un acto de traducción. En el tránsito de la visualidad a la escritura, del ojo a la pluma, suceden incontables procedimientos cognitivos para dar cuenta mediante un sistema semiótico (el de lo verbal) de aquello que ocurre en otros sistemas semióticos (el de lo visual, lo sonoro o lo performativo).

En el presente libro, nos ha interesado especialmente destacar algunos factores de la producción, circulación y consumo de la crítica de arte, entendida como un ejercicio intelectual íntimamente relacionado con sus canales de circulación. La legitimidad de la crítica está vinculada a quién la enuncia y al espacio en el que ésta se ejerce. De ahí que el periodismo cultural haya sido, por décadas, la red donde la crítica tejió, destejió y bordó fino en torno al arte; de ahí que hoy en día sea importante reflexionar sobre los canales de circulación y consumo de la crítica a la luz del surgimiento de nuevos dispositivos de comunicación: numerosos blogs y espacios en redes sociales que han contribuido a modificar las dinámicas de enunciación-legitimación tradicionales de esta labor de traducción entre lo visual y lo verbal.

La historia de la crítica de arte en muchas latitudes, y en específico en México, es la historia de un tránsito medial: del periódico o la revista al libro. En el seno de este tránsito, en muchas ocasiones, hay un cambio en el perfil del interlocutor. Pensemos, por ejemplo, cómo los textos que Luis Cardoza y Aragón publicaba en *El Nacional* tenían como interlocutor al lector general que hojeaba el periódico mientras que *La nube* y *el reloj* es un libro al que se acerca un lector específicamente

interesado en arte. Podríamos decir lo mismo de los textos publicados por Ida Rodríguez Prampolini en suplementos como “México en la Cultura”, de *Novedades*; en periódicos como *Unomásuno* o en revistas como *Espacios*, *Artes Visuales* o *Plural*, que luego se reunieron en el libro *La crítica de arte en el siglo XX*. La diferencia, además del cambio en el perfil del interlocutor, tiene que ver con una práctica de lectura extensiva *versus* una intensiva, así como con una modificación en la concepción de la temporalidad. Cuando leemos un libro que antologa los textos publicados a lo largo de años en diversos medios impresos, obtenemos una radiografía del circuito artístico *a posteriori*; podemos leer los textos de continuo y tener una visión de conjunto tanto temática como temporal de una época de la historia del arte. Sin embargo, en su circuito original de publicación en la prensa, esos textos fueron contemporáneos a su lectura y en muchos casos a la producción artística misma. De ahí que los libros de crítica de arte que compendian textos que se fueron publicando a lo largo del tiempo resulten tan interesantes para entender, desde otra temporalidad y desde una lectura continua, lo que se contó en otro momento y de manera dispersa. Por citar un ejemplo, *Los privilegios de la vista*, de Octavio Paz, reúne textos que fueron publicados en otros contextos editoriales (en otros libros, en revistas, como parte de catálogos de exposiciones) y constituyen la mirada de Paz al arte prehispánico, colonial, decimonónico y moderno tanto de México como de algunas otras latitudes. La llegada de la radio y la televisión representó una importante vuelta de tuerca para el ejercicio de la crítica de arte y sus modalidades de enunciación, sus recursos discursivos y su circulación. Un ejemplo paradigmático es precisamente el de algunos de los textos de *Los privilegios de la vista* que fueron re-mediados, es decir, trasladados de un medio a otro —del libro a la televisión— en el célebre programa “Conversaciones con Octavio Paz”, realizado en 1984 en el Museo de Arte Moderno, programa conducido por Héctor Tajonar y en el que también vemos y escuchamos a Teodoro González de León. Por su parte, Raquel Tibol, además de su intenso trabajo en el periodismo impreso, fue conductora de programas de televisión como “La Plástica y la Crítica” y “Aproximaciones”, ambos del Canal 11.

A diferencia del circuito de la historia del arte o la teoría del arte, que se ocupa de reflexionar sobre diversos fenómenos artísticos con relativa distancia cronológica y enunciativa, la crítica de arte se aventura a opinar sobre aquello que está aconteciendo, sobre aquello que está siendo, y lo hace desde un acto de habla distinto, el de la valoración y la emisión de un juicio estético. La crítica de arte se convierte así en documento histórico, en diacronía; muestra la radiografía de un momento del arte específico, con sus actores y agencias, en su contexto y, a través de ello, es una fuente de inagotable valor para la historia del arte. La historia del arte se centra prioritariamente en el estudio del arte pasado, desde una mirada retrospectiva e, idealmente, con una buena dosis de rigor historiográfico.

Numerosos escritores del siglo pasado ejercieron la crítica de arte. Entre ellos, podemos mencionar a José Juan Tablada, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Arqueles Vela, Luis Cardoza y Aragón, Carlos Fuentes, Octavio Paz o Juan García Ponce, y también numerosos agentes del circuito del arte (historiadores, teóricos, curadores, gestores culturales) fueron voces clave para la crítica de arte, como Raquel Tibol, Ida Rodríguez Prampolini, Teresa del Conde, Olivier Debroise, Jorge Alberto Manrique o Juan Acha. Y no podemos soslayar a los artistas, pues Digo Rivera, Carlos Mérida, Jean Charlot, y muchos otros, también se interesaron en la reflexión artística a través de la palabra escrita.

El crítico de arte no tiene que ser historiador como requisito. De hecho, históricamente la crítica de arte ha sido realizada por poetas, filósofos, periodistas, artistas, etc. Durante el siglo XX, a la par de la consolidación de los estudios sobre historia del arte, vimos el surgimiento de la figura del crítico como alguien que ejerce una labor específica y diferenciada, no como una actividad ancilar de un profesionalista de las letras. Esto tiene una huella clarísima en las modalidades discursivas de la crítica de arte, en su entramado textual y en cómo, por mucho tiempo, en la pluma de los literatos los textos (ensayos en su mayoría, pero también reseñas, columnas, debates públicos) estuvieron cargados de un lenguaje lleno de figuras retóricas, principalmente la analogía y la metáfora.

La voluntad de vida es voluntad de forma. La muerte, en su expresión más visible e inmediata, es disgregación de la forma. La niñez y la juventud son promesas de forma; la vejez es la ruina de la forma física; la muerte, la caída en lo informe. Por esto, una de las manifestaciones más antiguas y simples de la voluntad de vida es el arte. Lo primero que hizo el hombre al descubrir que era una criatura mortal fue levantar un túmulo. [...] Queda la forma. No sólo estamos amenazados por la muerte; el tiempo mismo, que nos hace, nos deshace. Cada escultura y cada pintura, cada poema y cada canción, es una forma animada por la voluntad de resistir al tiempo y sus erosiones. El ahora quiere salvarse, convertido en piedra o en dibujo, en color, sonido o palabra.<sup>3</sup>

Aquí, por ejemplo, Octavio Paz explica lo que es el arte a través de una analogía con la vida humana y deja claro algo que resulta el corazón de la crítica de arte como un mecanismo para salvaguardar el ahora. Si el arte busca mostrar nuestra permanencia, nuestra trascendencia, dar cuenta de nuestro paso por el mundo, el discurso en torno al arte enfatiza ese impulso al contribuir a conservar en el tiempo aquello que fue hecho precisamente para cristalizar nuestra existencia. La crítica de arte es un afán de trascendencia verbal de un afán de trascendencia visual. No olvidemos que muchas obras de arte se perdieron físicamente, pero se conservaron discursivamente a través de los textos que hablan de ellas, que las documentan y describen.

“La crítica no sólo sirve para dar a conocer la obra de arte, sino para conformarla”, pensaba Jorge Alberto Manrique.<sup>4</sup> La crítica de arte durante el siglo XX fue clave para la generación de públicos, el perfilamiento de artistas, la promoción y difusión cultural e incluso como

<sup>3</sup> Octavio Paz, *Los privilegios de la vista. Arte Moderno Universal. Arte de México*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 402.

<sup>4</sup> Adela Salinas Salinas, “La crítica de arte en México”, *Revista de la Universidad*, 491 (diciembre, 1994), p. 51.

una contribución contundente a debates extra artísticos como el nacionalismo, el cosmopolitismo, las identidades culturales, la posmodernidad, la figura autoral, el papel del espectador, la relación arte-tecnología, el papel del artista en el mundo actual, entre muchísimos más. Hoy, ya bien entrado el siglo XXI, merece la pena seguir reflexionando sobre el tema de la crítica de arte. Prueba de ello es el reciente libro de Daniel Montero, titulado *Debates y definiciones. Crítica de arte en México: 1940-1966*, el cual se suma a una amplia bibliografía sobre el tema.

El presente libro busca perfilar algunos tópicos relacionados con la crítica de arte pensada, sobre todo, desde sus circuitos de distribución y recepción.

En la primera sección del libro, titulada “Avatares de la crítica de arte”, incluimos cuatro textos que contribuyen a esbozar el panorama de la crítica de arte en México desde distintos ángulos. En un mundo contemporáneo hiperconectado, que se encuentra siempre en varias plataformas simultáneas, en un mundo que está configurando nuevos modos de interactuar con el arte y nuevas dinámicas de la percepción, la crítica de arte es una actividad que también se está redimensionando, de ahí que la metáfora de la encrucijada, del texto de Argelia Castillo, titulado “La crítica de arte en la encrucijada”, va bordando la metáfora de la encrucijada como una constante en la crítica de arte actual, que parece estar siempre obligada a elegir la siguiente vía. Con humor y agudeza, sus páginas nos van llevando de la mano por algunos problemas fundamentales, sin eludir de la estética contemporánea, a los que se ve enfrentada la labor crítica. El texto de Daniel Montero, “Boomerang y trompo: idas, giros y regresos de la crítica de arte”, cuyo título también metafórico, pinta la imagen de la crítica de arte, por un lado, como un boomerang que va y viene, y por otro, como un trompo que gira sobre su propio eje, da cuenta del contexto reciente de la crítica de arte en nuestro país, con sus polémicas ahora atrincheradas en las redes sociales, y propone el renacimiento de Sthendal para comprender el juicio de las artes desde la subjetividad contemporánea. Por su parte, en “Los públicos como censores. Reflexiones sobre el papel de los espectadores en la comprensión del arte en el espacio público”, Ana

Laura Torres Hernández nos lleva de la mano por algunos ejemplos que permiten comprender la forma en que intervienen los públicos en la comprensión del arte en el espacio público y cómo, en ocasiones sin proponérselo, ejercen la crítica. La primera sección cierra con un texto de Paola Calatayud, “Apuntes y síntomas hacia una crítica del arte en redes sociales”, que aborda un tema medular para pensar en aquello que nos resultó fundamental interrogar en el presente libro: ¿cuáles han sido las dinámicas de producción, circulación y consumo de la crítica de arte en México?; ¿cuáles sus rupturas y cuáles sus continuidades? En este texto, nos encontramos con la escena más contemporánea de la crítica de arte, marcada por las interacciones virtuales de la palestra pública de las redes sociales.

La segunda sección de este libro, “La crítica mexicana y sus circuitos de enunciación-recepción”, se dedica al análisis de casos específicos de manera cronológica. La sección abre con una sugerente investigación acerca del posicionamiento de la crítica de arte y sus ejecutores en los años 80 del siglo XIX. “La polémica entre el escritor Ignacio Manuel Altamirano y el pintor Felipe Santiago Gutiérrez: un problema estético”, de Diana Hernández Suárez, expone un caso muy particular para establecer quién estaría más legitimado para hablar de arte, ¿los artistas o los literatos? A partir de una lectura minuciosa de todos los textos que componen dicha polémica, se ponen al descubierto dos posturas estéticas — el idealismo y el arte nacionalista— que formaron parte de las discusiones sobre arte en México, a la vez que un literato y un pintor justifican su participación en la crítica de arte a partir de su campo de acción. En este mismo tenor, Lilia Vieyra Sánchez explora la crítica decimonónica en “El centenario de la Academia de San Carlos en *El Diario del Hogar*”. Aquí destaca nuevamente la labor crítica del pintor Felipe Santiago Gutiérrez y, principalmente, el diálogo ideológico establecido con otros escritores y editores como Filomeno Mata, Francisco Javier Gómez Flores e Ignacio Herrera de León. Uno de los aspectos más interesantes de este artículo es la revisión de la crítica de arte aparecida en *El Diario del Hogar*, publicación periódica que no fue contemplada por Ida Rodríguez Prampolini en su recopilación

hemerográfica de la crítica de arte mexicana en el siglo XIX. Raquel Mosqueda Rivera se ocupa de la crítica en los albores del siglo XX en “Luis G. Urbina, cronista de lo bello. Visitas a dos museos españoles”. En su texto, la investigadora explora la crítica de un cronista que, a pesar de ejercer su oficio en tiempos de las vanguardias, mantuvo siempre un estilo y una inclinación hacia las artes que mantienen el gusto de la *belle époque* porfiriana.

Situándonos en pleno siglo XX, Diego Ibáñez en “Octavio Paz y la figura del crítico baudelairiano en México”, ofrece algunas reflexiones que permiten establecer la influencia de Charles Baudelaire en nuestro país, a partir del análisis de presupuestos estéticos comunes en ambos escritores. La influencia de la actividad crítica en otras áreas del espectro artístico también es abordada por Natalia de la Rosa en “La activación de una teoría local desde la crítica y la exhibición: El caso del Pabellón Mexicano en la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo (1978)”. Tras una nutrida revisión de los textos derivados de aquel evento cultural, la investigadora logra detectar la intervención del crítico Juan Acha y de otros críticos de arte en la delimitación de una exposición colectiva internacional en el momento en que se consideraba muy adecuado pensar en Latinoamérica como un territorio con una unidad cultural indiscutible. Siempre partiendo de una rigurosa investigación documental, “El dilema de las flores falsas. El posmodernismo mexicano en la crítica de arte en 1988”, de Roselin Rodríguez Espinosa nos ofrece una visión panorámica de la adopción y conceptualización en México del término “posmodernidad”, dejando claro lo difícil que resulta para la crítica de arte encontrar juicios de valor ante realidades estéticas nunca imaginadas. El volumen cierra con “La crítica sobre ‘arte digital’ de Mónica Mayer. Debates críticos sobre el uso de la tecnología aplicado a las artes (1991-1996)”, de Farah Beatriz Leyva Batlle, un caso que nos permite reflexionar sobre cómo la crítica de arte y otras modalidades de escritura en torno al arte como las que se sitúan desde el marco de la teoría o de la historia tienen *tempos* distintos. Un ejemplo de los muchos que podríamos traer a colación es justamente el de la artista Mónica Mayer, quien, a la par de

su producción artística fue columnista, entre 1988 y 2008, del periódico *El Universal*, desde el cual reflexionó sobre temas tan fundamentales como la incorporación de la tecnología en la producción artística. A diferencia del tipo de reflexión *a posteriori* que realizan la historia y la teoría del arte sobre el binomio arte-tecnología, en la columna de Mónica Mayer esta discusión se llevaba a cabo, llena de interrogantes, en el momento mismo en que se estaba desarrollando.

Esperamos que la selección de temas que aquí ofrecemos, y que no son los más comunes en el escenario de la crítica de arte desarrollada en nuestro país, abonen a seguir reflexionando en torno a un fenómeno discursivo imprescindible para la reconstrucción de la historia del arte mexicano y para el debate sobre cómo se consolida el pensamiento estético a través de sus circuitos de producción y recepción.

I.

AVATARES DE LA  
CRÍTICA DE ARTE



# LA CRÍTICA DE ARTE EN LA ENCRUCIJADA

ARGELIA CASTILLO CANO

Investigadora independiente y miembro de la  
Asociación Internación de Críticos de Arte (AICA)

*A la memoria del Mtro. Jorge Alberto Manrique, quien  
fue miembro fundador y director del Museo Nacional  
de Arte, y uno de los más importantes críticos del arte  
mexicano de la segunda mitad del siglo XX.*

## 1

¿Qué significa afirmar que la crítica del arte se halla en la encrucijada? Una encrucijada es un lugar donde se cruzan dos o más caminos. Y fue precisamente en un cruce de caminos del Delta del Mississippi, para revisitarse la dimensión fundacional, donde Robert Johnson vendió su alma a cambio de volverse un virtuoso músico de blues.

Asimismo, en sentido figurado, encrucijada alude a un estado de confusión o duda, ante las dificultades implicadas en la decisión de qué camino seguir o qué acción llevar a cabo. Semejante situación de complejidad e incertidumbre, pero también de apuesta fáustica y lamento existencial, parece caracterizar el estado actual de la crítica de arte.

## 2

Quiero iniciar esta reflexión refiriendo algunos pasajes de un ensayo de Francesco Bonami publicado en la revista *Frieze*:

Había una vez... en que las cosas en el mundo del arte eran claras como el cristal... Todos sabíamos cuál era la diferencia, por ejemplo, entre un Alberto Giacometti y un Fernando Botero. Más allá de la diferencia entre anorexia y obesidad, se trataba de la diferencia maniquea entre buen arte y mal arte. Este juicio no se basaba simplemente en el gusto personal, sino en una especie de reglamento interno no escrito y concebido a principios del siglo XX.<sup>1</sup>

El crítico apunta, sin embargo, que “en 1989 apareció la serie de Jeff Koons intitulada ‘Made in Heaven’”. Aquí, el florentino alude a la serie de imágenes sexualmente explícitas donde aparecen el propio Koons y su entonces esposa, una famosa estrella porno italiana, protagonizando la relación entre un Adán y una Eva de tiempos modernos. Tras la aclaración, recuperemos el planteamiento de Bonami: “en 1989 apareció la serie de Jeff Koons intitulada ‘Made in Heaven’ y entonces llegó a su fin esa suerte de reglamento interno y comenzó el caos de la crítica [...] cuyos estándares se derrumbaron como la Unión Soviética”.<sup>2</sup>

Recordemos que el Muro de Berlín cayó justamente en ese año, 1989 y, siguiendo con su argumentación, el crítico italiano añade: “Koons abrió la caja de Pandora del inconsciente y liberó el mal gusto repri-

<sup>1</sup> “Once upon a time [...] everything was crystal clear in the art world. Everybody knew the difference between, for example, an Alberto Giacometti and a Fernando Botero. It wasn’t just the difference between anorexia and obesity; it was the Manichaeian difference between good and bad art, a judgment not simply based on personal taste but on some kind of unwritten by-laws conceived at the beginning of the 20th century”. F. Bonami, “The Good, the Bad and the Ugly. It’s hard to tell the difference these days”, *Frieze*, núm. 141 (septiembre, 2011), en <<https://www.frieze.com/article/good-bad-and-ugly>>. [Consulta: 12 de junio, 2021.] Todas las traducciones son de la autora.

<sup>2</sup> “In 1989 Jeff Koons’s series ‘Made in Heaven’ arrived and it marked the end of by-laws and the beginning of critical chaos [...] and critical standards crumbled like the Soviet Union”. *Ibid.*

mido que se escondía dentro de cada uno de nosotros”.<sup>3</sup> En opinión de quien dirigió la edición 2013 de la Bienal de Venecia, se produjo “el colapso de la teoría, el surgimiento de una estética superficial y la irrupción de un mercado del arte salvaje, todo lo cual se fundió en un consenso confuso”.<sup>4</sup>

Así, retomando el título del célebre filme de Sergio Leone, Bonami señala la dificultad de establecer la diferencia entre *El bueno, el malo y el feo* en los objetos artísticos contemporáneos. En resumen, el artículo — de quien es, por cierto, el curador de la exposición “Urs Fisher: Lovers”, albergada durante 2022 por el Museo Jumex de la Ciudad de México— nos remite a la implantación del “mal gusto popular”, de la banalidad, del *kitsch* tan temido por Clement Greenberg, aquel adalid del primero prestigiado y luego denostado formalismo.

Atrás queda, por tanto, el recurso del ojo experto, la herramienta privilegiada del crítico en la era de la modernidad, ante la preponderancia de las propuestas no retinianas, las cuales se sitúan más allá de la pura opticalidad.

Si bien no faltan voces que en pleno siglo XXI insistan en que “Tener ojo para la crítica es tan importante como tener oído para la música. Esto es, discernir lo original de lo derivativo, lo inspirado de lo inteligente, lo notable de lo común [...] y crear un lugar para la duda, lo impredecible, la curiosidad y la apertura”.<sup>5</sup>

Y continúa Jerry Saltz, excrítico de arte de la afamada revista neoyorquina *Village Voice* y Premio Pulitzer de Crítica en 2018: “Desalentadoramente, muchos críticos tienen ideas, pero no ojo. En raras

<sup>3</sup> “Koons broke open a Pandora’s Box of the unconscious and released the suppressed bad taste hiding inside each of us”. *Ibid.*

<sup>4</sup> “The collapse of theory, the rise of shallow aesthetics and a savage art market have bewildered consensus”. *Ibid.*

<sup>5</sup> “Having an eye in criticism is as important as having an ear in music. It means discerning the original from the derivative, the inspired from the smart, the remarkable from the common [...] to create a place for doubt, unpredictability, curiosity and openness”. Jerry Saltz, “Seeing Out Loud”, en Raphael Rubinstein, ed., *Critical Mess. Art Critics on the State of Their Practice*. Lenox, Massachusetts, Hard Press Editions, 2006, pp. 21-22.

ocasiones abandonan su zona de confort y siempre están tratando de convertir el arte en tema de un seminario o de ilegibles textos cerebrales que versan sobre obras mediocres”.<sup>6</sup>

De ahí que la crítica parezca hallarse aún inmersa en la encrucijada entre la otrora vigente práctica de la diferenciación (“el bueno, el malo y el feo”), y su creciente transformación en versado engranaje de un consenso indulgente; y que el desplazamiento desde la diferenciación hasta el consenso se haya equiparado con un proceso de actualización de la crítica de arte. Por ello, cuando la crítica se muestra poco complaciente con expresiones bien posicionadas en el *mainstream*, se acusa a la disciplina de no estar debidamente puesta al día.

Al respecto, un caso ilustrativo son las declaraciones de Gabriel Orozco, el creador mexicano más destacado en los circuitos internacionales, según las cuales la crítica en nuestro país “no ha evolucionado [...] se ha quedado empantanada en ciertos mitos, en cierto desconocimiento”.<sup>7</sup> Pero más allá de la queja ante la falta de fortuna y unanimidad críticas padecida por este artista, lo cierto es que hemos atestiguado en décadas recientes que el mundo del arte ha experimentado una serie de modificaciones sustantivas tanto en la producción como en la recepción de los objetos artísticos: transformaciones que van desde el ascenso de las anticonvenciones posmodernas hasta las reconfiguraciones paradójicas de la estructura globalizante.

### 3

En ese proceso de transición, ocurrió la conversión del territorio detonante de las ideas estéticas, a saber, el remplazo de los manifiestos de

<sup>6</sup> “Dishearteningly, many critics have ideas but no eye. They rarely work outside their comfort zone and are always trying to rein art in or turn it into a seminar or write cerebral, unreadable texts on mediocre work”. Jerry Saltz, en *Ibid.*, p. 22.

<sup>7</sup> Citado en Leticia Sánchez Medel, “La crítica de arte no ha evolucionado: Gabriel Orozco”, *Milenio* (7 de febrero, 2014), en <<https://www.milenio.com/cultura/la-critica-de-arte-no-ha-evolucionado-gabriel-orozco>>. [Consulta: 14 de julio, 2020.]

las vanguardias de la primera mitad del siglo XX por las exhibiciones,<sup>8</sup> debidamente consignadas en voluminosos catálogos de lujo y reseñadas en revistas especializadas de circulación internacional.

A lo largo del camino hacia la consolidación de la aldea global, se vuelven omnipresentes (o al menos lo eran durante la “normalidad” prepandémica) las cada vez más copiosas y nutridas exposiciones temporales, muestras itinerantes, exhibiciones con sedes alternas, bienales, trienales, quinquenales y ferias nacionales e internacionales, las cuales constituyen el escenario por excelencia para la presentación, promoción y comercialización de los objetos artísticos, pero también el ámbito por antonomasia del agente *ad hoc* surgido en la década de los sesenta de la centuria pasada: el curador. Este último “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”.<sup>9</sup>

A mediados de la década de los noventa, el curador brasileño Ivo Mesquita describe su labor como la de “un profesional que colecciona pedazos, fragmentos de nuevos mundos, que reúne partes de universos particulares, que organiza grupos de significantes desordenados, estableciendo direcciones y marcadores para elaborar los mapas del arte contemporáneo”.<sup>10</sup>

Además, la curaduría implica una verdadera orquestación; a saber, la habilidad de mediar “entre las distintas instancias que convergen en su trabajo: artistas, públicos, instituciones, espacios, contextos, patrocinadores, etc.”,<sup>11</sup> en opinión de Gerardo Mosquera, curador internacional

<sup>8</sup> Véase Ferràn Barenblit, “La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo”, en Anna Maria Guasch, coord., *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003, p. 273.

<sup>9</sup> Fabio Cypriano, citado por Juan José Santos Mateo, *Juicio al postjuicio. ¿Para qué sirve hoy la crítica de arte?* Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones, 2019, p. 33.

<sup>10</sup> Ivo Mesquita *et al.*, *Cartographies*. Winnipeg, Winnipeg Art Gallery, 1993, p. 20.

<sup>11</sup> Claudia Laudanno, “Donde el paraíso se dilata en sus sombras. Entrevista con Gerardo Mosquera”, *Exit Book*, núm. 8 (2008), p. 71.

y cofundador de la Bienal de La Habana, o bien, dicho de otro modo, la destreza de negociar “con poderes, saberes, poéticas y públicos”,<sup>12</sup> de acuerdo con el crítico y curador mexicano Cuauhtémoc Medina.

Semejante concentración de roles teóricos y prácticos ha consolidado al curador como agente protagónico dentro del mundo del arte contemporáneo, y su encumbramiento ha sido proporcional al desplazamiento del crítico de arte, el otrora mediador entre la obra y el público. Si el curador es una figura activa y visible, el crítico de arte interviene pasivamente, más como espectador que como actor, replegado en su tribuna privada, en los bordes del sistema del arte, desde donde reseña producciones y procesos artísticos que recorren itinerarios trazados por los imperativos institucionales y mercantiles de la industria cultural.

Con todo, la presente argumentación, que contrapone el terreno y el ascendiente del curador y del crítico de arte, no ha pretendido ser una performance de la feria de las vanidades heridas en el ámbito artístico actual, ni se ha propuesto, empleando las palabras de la artista y crítica Mónica Mayer, “pensar en la curaduría como la tiranía de un grupúsculo y retorcernos de coraje”.<sup>13</sup> Y es que, en el marco de un cambio de cachucha disciplinaria, numerosos críticos de arte se desempeñan como curadores. Por ejemplo, la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) establece como requisito para obtener su membresía el dedicarse al ejercicio profesional de la crítica de arte:

- a) A través de la publicación de colaboraciones de crítica en periódicos, otros medios masivos de comunicación o medios electrónicos.

<sup>12</sup> Cuauhtémoc Medina, “Sobre la curaduría en la periferia”, *Milenio, suplemento cultural “Laberinto”*, (28 de septiembre, 2008), en <<http://www.milenio.com/suplementos/laberinto/nota.asp?id=661473>>. [Consulta: 11 de febrero, 2020.]

<sup>13</sup> Véase Mónica Mayer, “Algunos de mis mejores amigos son curadores”, ponencia presentada en el II Simposio de Arte Contemporáneo, Universidad de las Américas, Puebla, 15 de noviembre de 2002, en <<https://www.criticarte.com/Page/varios/MonicaMayerPonencia.html>>. [Consulta: 24 de junio, 2020.]

- b) A través de la publicación de crítica en libros y ediciones especializadas.
- c) A través de la enseñanza y la investigación de la crítica.

O bien:

- a) A través del desempeño profesional de la curaduría.  
Otro cruce de caminos: uno conduciría al crítico puro y duro, y el otro al crítico-curador.

#### 4

A propósito de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), fundada en 1950 bajo los auspicios de UNESCO, y cuyo primer vicepresidente fue el mexicano Jorge Juan Crespo de la Serna, hay que destacar que la sola membresía de esta ONG, al reunir alrededor de 4,600 asociados, originarios de cerca de 95 países de diversas latitudes del planeta, organizados en 61 secciones nacionales y una abierta, parece negar que esta disciplina se encuentre en vías de extinción, como muchos han declarado, entre quienes incluso figuran no pocos críticos con vocación apocalíptica. En todo caso, se trata de la tan traída y llevada crisis de la crítica de arte, definida por James Elkins “como una escritura sin lectores, un oficio cuya voz se ha debilitado y que se disuelve en los confusos y efímeros parajes de la crítica cultural.”<sup>14</sup> Y es que merece la pena constatar la primacía de lo cultural sobre lo estético en el mundo del arte de nuestro tiempo, donde los usos y costumbres dictan que lo artísticamente correcto no reside en la calificación crítica, sino en la navegación apacible por las aguas del pluralismo complaciente, donde “todo vale”.

Ahora bien, conviene recordar que los términos “crítica” y “crisis” comparten etimología, pues ambos provienen del griego *kríno*, que

<sup>14</sup> “Writing without readers [...] its voice has become very weak, and it is dissolving into the background clutter of ephemeral cultural criticism”. James Elkins, “What Happened to Art Criticism?”, en Raphael Rubinstein, ed., *op. cit.*, p. 1.

significa “discernimiento o distinguir una cosa de otra”. Al igual que “criterio”, que es la opinión que se tiene sobre algo o la norma conforme a la cual se toma una determinación.

No obstante, más allá de que la raíz común de estas tres palabras (crítica, crisis y criterio) nos lleve a desembocar en el vilipendiado juicio, lo que a nosotros concierne en este punto es reflexionar sobre la posibilidad de que, acaso, la crisis no sea sino el estado natural de la crítica de arte, en virtud de que ésta se halla precisada una y otra vez a replantear a fondo sus coordenadas, con objeto de poder dar cuenta de ejercicios plásticos signados por la incesante metamorfosis de la definición misma de arte, definición siempre en construcción, siempre permeada por preocupaciones y circunstancias espaciotemporales. Tal es el caso de las frecuentes prácticas artísticas signadas por la radical sustitución de la representación en favor de la presentación; el predominio de la génesis conceptual en la objetualidad; el carácter efímero; la ausencia de ambiciones universalistas o trascendentales; el desaprendizaje del oficio, y la incursión de la apropiación y el simulacro.

De ahí el gran interés del planteamiento en la materia de la autora catalana Anna Maria Guasch, quien señala: “resulta pertinente trazar una genealogía de la figura del crítico de arte en un arco cronológico que abarca desde la década de los años cincuenta hasta la actualidad, años en los que la crítica ha deambulado por tres estadios fundamentales: el formal, el textual y el contextual, que se corresponden con el paso de los grandes momentos histórico-culturales: la modernidad, la posmodernidad y la globalidad”.<sup>15</sup> Y, por consiguiente, a tales estadios corresponden no sólo la modificación de los discursos de la crítica de arte, sino también el reajuste de los objetivos y los alcances de la misma. De entrada, hace mutis el crítico avinagrado o el crítico agobiante, como aquél representado por ese ser fantástico que está pinchando y jeringando al autorretrato Ruelas en el aguafuerte intitulado precisamente *La crítica*, atesorado por el Museo Nacional de Arte.

<sup>15</sup> Anna Maria Guasch, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid, Akal, 2021, p. 87.

Al respecto, es evidente que, entre las estrategias canónicas de la crítica de arte, la supremacía de la calificación haya quedado desfasada, en tanto que dictamen basado en valores absolutos de calidad, progreso, autonomía formal, originalidad, buen gusto, inspiración y sensibilidad.

Mermada, pues, su competencia axiológica, el crítico de arte se expulsa entonces en dos estrategias que antes no constituían un fin en sí mismas sino el medio sustentador del quehacer axiológico, a saber, en la narrativa de la descripción; esto es, en la redacción de crónicas o en la sintaxis de la interpretación, abocada a la construcción de sentidos.

El propio filósofo Arthur C. Danto, uno de los críticos de arte más influyentes del posmodernismo y decidido exponente de la relevancia definitiva del significado materializado en la obra de arte, señala:

cuando escribo sobre una exposición o sobre un artista, y no sobre otra exposición o sobre otro artista, esta decisión es ya un juicio de valor [...] Mi criterio para elegir un tema es un juicio que posee cierta importancia cultural, y no sólo para el mundo del arte, sino también para todos, porque el periódico *The Nation* no es una revista de arte: su misión es ayudar a los lectores a pensar en cuestiones de enorme actualidad.<sup>16</sup>

En todo caso, lo cierto es que la crítica de arte como hermenéutica se ha visto obligada a nutrirse crecientemente de insinuaciones provenientes del marxismo, el posestructuralismo y la deconstrucción, pero también a abreviar de los arsenales de la sociología, la antropología, la teoría cultural, el feminismo, la lingüística, la semiótica, el

<sup>16</sup> “the fact that I write about one show or artist rather than another is already a value judgement [...] My criterion for choosing a subject is a judgement that it has a certain cultural importance, not just for the art world, but for everyone, since *The Nation* is not an art magazine, and its mission is to help readers to think about issues of great immediate moment”. Arthur C. Danto, “The Fly in the Fly Bottle: The Explanation and Critical Judgment of Works of Art”, en Raphael Rubinstein, ed., *op. cit.*, p. 71.

psicoanálisis y un largo etcétera, para rematar en el presente en los estudios visuales, el territorio de la vida social de las imágenes o de la construcción cultural de la visualidad.<sup>17</sup>

Se trata de que el triunfo de lo interdisciplinar y de lo transdisciplinar puedan dar cuenta, por ejemplo, de exposiciones como la de Frida Kahlo en el Victoria & Albert Museum de Londres, la cual rompió todos los récords de entradas a lo largo de 2018, y en la cual no se exhibió la pintura de la venerada artista, sino algunos de sus vestidos y objetos personales. Asistimos a las herramientas de lo contextual para iluminar, no el arte, sino la construcción del personaje, aunque esto sea también un arte.

En la sociedad de su tiempo y lugar, la autora de *La columna rota* fue una mujer artista, feminista y comunista; en lucha contra la enfermedad y el dolor; con capacidades diferentes; bisexual; con múltiples y famosos amantes; a favor de la cultura tradicional e indígena y, no poca cosa, una creadora que llegaría a ser admirada en tiempos recientes por la cantante pop Madonna, quien fue una de las primeras coleccionistas de sus cuadros.

Presenciamos la construcción del personaje célebre en conformidad, por supuesto, con el ánimo globalizador, que hace del sistema artístico una maquinaria bien aceiteada por la lógica no sólo del estrellato, sino también del espectáculo y del entretenimiento. Pensemos, al respecto, en el éxito alcanzado en todo el mundo por las llamadas “exposiciones inmersivas”, como aquella que ya aparece en el horizonte nacional de la propia Kahlo, precedida por la de Vincent Van Gogh. Otra encrucijada: la tradición disciplinaria, por una parte, y la ruta transdisciplinaria, por la otra.

## 5

Así las cosas, nos topamos, según Guasch, con “Una crítica que parece sustituir algunos de los parámetros convencionales que han movido

<sup>17</sup> Véase José Luis Brea, ed., *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005.

la escritura crítica desde Diderot, como la écfasis, la interpretación y el juicio, por el de la contextualización a partir del supuesto de que la crítica, al contrario de la estética, es una especialidad en función del espíritu del tiempo”.<sup>18</sup>

Claro que un discurso crítico ubicado espaciotemporalmente se corresponde con la naturaleza epocal del arte, pero ¿esto presupone que el contexto invalide las narrativas de la descripción, de la hermenéutica y de la axiología? Entonces, ¿cuál sería la estrategia distintiva de la crítica de arte? De acuerdo con Noël Carroll:

¿Qué diferencia a la crítica de arte de otras formas discursivas que versan sobre obras artísticas [...] por ejemplo, los estudios culturales o los estudios visuales?... El aspecto distintivo de la crítica es la evaluación. Claro que la crítica propiamente dicha no es mero asunto de valorar una obra levantando o bajando el pulgar. Se espera que los críticos suministren razones — en realidad, buenas razones— que apoyen sus evaluaciones.<sup>19</sup>

Todo lo cual apunta nada menos que hacia la falta de identidad de la crítica.

## 6

Además de distintiva, la valoración deviene primordial, en el caso de que aún se considere que la crítica está dirigida fundamental y directamente al público. Este último, en palabras del autor de *On Criticism*, “busca en el crítico ayuda para descubrir el valor de los objetos reseña-

<sup>18</sup> Anna Maria Guasch, *op. cit.*, p. 87.

<sup>19</sup> “What marks such criticizing off from other forms of discourse [...] cultural studies and visual cultural studies? [...] the distinguishing feature of the pertinent form of criticism is evaluation. Of course, criticism, properly so called, is not merely a matter of evaluating an artwork — of giving it a thumbs-up or thumbs-down. Critics are expected to supply reasons —indeed, good reasons— in support of their evaluations. Noël Carroll, *On Criticism*. New York, Routledge, 2009, pp. 13 y 18.

dos. El lector común tiene la expectativa de ser guiado por el crítico en relación con aquello que es valioso o significativo en una obra de arte”.<sup>20</sup> Esto cobra particular pertinencia ante la inmensidad y diversidad de las prácticas artísticas contemporáneas, a menudo formuladas bajo el signo de la mediatez y hasta del intrincamiento. De ahí que, durante las exhibiciones, se pueda constatar que una buena parte del público asistente consagra más tiempo a la lectura de los textos de sala y de las cédulas que a la interacción con la obra expuesta.

En este tenor, el crítico y teórico del arte alemán Boris Groys declara:

cuando un crítico de arte se presenta en una inauguración o en cualquier otro evento del mundo del arte, nadie se pregunta: “¿Qué está haciendo aquí?”. Que algo deba escribirse sobre el arte es algo que se da por sentado. Cuando las obras de arte no están provistas de un texto — ya sea en un respectivo folleto, catálogo, revista de arte o en cualquier otro lado— parecen haber sido entregadas al mundo sin protección, abandonadas y expuestas. Las imágenes sin texto son vergonzosas, como una persona desnuda en un espacio público. Por lo menos necesitan un bikini textual.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> “looks the critic for assistance in discovering the value to be had from the works under review. The common reader expects guidance from the critic concerning what is worthy in an artwork. We hope to grasp the value or significance that the critic intends to point out to us”. *Ibid.*, p. 14.

<sup>21</sup> “when an art critic shows up at an opening or some other art-world event, nobody wanders, What’s he doing here? That something should be written about art is taken as self-evident. When works of art aren’t provided with a text — in an accompanying pamphlet, catalogue, art magazine, or elsewhere— they seem to have been delivered into the world unprotected, lost and unclad. Images without text are embarrassing, like a naked person in a public space. At the very least they need a textual bikini”. Boris Groys, “Critical Reflections”, en James Elkins y Michael Newman, eds., *The State of Art Criticism*. New York, Routledge, 2008, p. 61.

Por ello, impera en la crítica de arte del presente otro cruce de caminos; a saber, el vinculado con su función: tender un puente entre las manifestaciones artísticas y el gran público, o bien hilar fino hacia destinatarios específicos. En ambos casos, el registro de las experiencias sensitivas, sensibles e intelectuales derivadas del diálogo establecido entre el crítico y la obra de arte adopta la forma de texto, una suerte de traducción que se mueve entre los polos de la imagen y la palabra, dando cuenta de fenómenos adscritos al territorio de lo visible en el ámbito de lo legible. En consecuencia, cuando el crítico apuesta a favor de la construcción del nexo entre el objeto artístico y el público lector, los textos por él redactados encuentran en el periodismo cultural su medio de expresión por antonomasia. Sin embargo, en todo el mundo y, en particular en México, las secciones y suplementos culturales de los diarios son cada vez más restringidos, así como las publicaciones periódicas en la materia. Tampoco contamos prácticamente con revistas especializadas en arte, y los espacios dedicados a éste en radio y televisión resultan muy escasos.

El arte no es noticia. O es una noticia insignificante en relación con aquellas que versan sobre las sordideces de la política, la nota roja, las finanzas, los deportes y, últimamente, los imperativos sanitarios y el cambio climático; de ahí que los críticos de arte dispongan de muy pocos espacios para difundir pública y cotidianamente su trabajo. Y los pocos espacios existentes en los medios incluyen crónicas artísticas que se ajustan a criterios editoriales de extrema concisión.

Por otra parte, a menudo se trata de textos que las más de las veces no aportan nada nuevo ni crítico. Podemos comprobar, por ejemplo, que las reseñas sobre una exposición recién inaugurada son prácticamente idénticas de un medio a otro, puesto que todas ellas se basan en un 99 % en el boletín de prensa elaborado por el museo o la galería en cuestión.

Y, la Ley de Murphy *dixit*, en el escenario mediático nacional, ha cobrado visibilidad en años recientes una persona que se ostenta como crítica de arte y que hace gala de un profundo odio contra las

prácticas artísticas contemporáneas. Por desgracia, sus machacones comentarios, plenos de ignorancia supina, llegan a un público ciertamente no escaso.

Pero retomemos el hilo para indicar que no existen foros para el crítico, quien se limita a publicar colaboraciones esporádicas aquí y allá, pero se ve imposibilitado a consagrarse de tiempo completo a su trabajo, tan exigente en materia de requisitos y tan mal remunerado, hay que decirlo. En fin, en ese aquí y allá figuran los catálogos expositivos, donde la libertad del crítico está ciertamente acotada, porque los responsables de las instituciones y de las galerías necesitan escritos encomiásticos sobre la obra que están exhibiendo o vendiendo (¿hay todavía alguna diferencia?).

Ahora bien, en cuanto a la función de mediación de la crítica, surgen en otras latitudes voces muy escépticas, como la del historiador del arte Miguel Ángel Hernández Navarro:

la crítica fue la encargada de traducir, legitimar y poner en valor el arte. Hoy la crítica de arte apenas habla al público [...] 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.<sup>22</sup>

Y, en contraste con semejante perspectiva catastrófica, rescata él mismo la disciplina, pero en otro dominio: “Por supuesto, la crítica tiene la función de producir conocimiento. Y por ello se encuentra más cercana a la investigación y a la academia”.<sup>23</sup> Así, constatamos que, en

<sup>22</sup> Miguel Ángel Hernández Navarro, citado por Juan José Santos Mateo, *op. cit.*, p. 30.

<sup>23</sup> *Ibid.*

las antípodas de las reseñas orientadas a mediar entre la manifestación artística y el público, se hallan los registros críticos que se decantan por la edificación teórica. Insertos en la órbita académica, se trata de los textos dirigidos hacia un sector particular: el constituido por los propios colegas. De ahí que su contenido, recogido en publicaciones de circulación prácticamente privada, suela estar plasmado en una jerga hermética.

A menudo son ensayos tan abstrusos que, escribe Ernesto Castro, “no se entienden, pero cuya incomprensión genera un aura de imitación y de reverencia a su alrededor”.<sup>24</sup> En todo caso, la producción de conocimiento y sentido que caracteriza a la práctica de la crítica de arte, ¿ya no estaría dirigida a la palestra de lo social, ámbito del debate y la controversia? A dicha palestra de lo social, a la mediación crítica y hasta polémica entre la obra y el público, estuvo dirigida en nuestro país la práctica de varios críticos: Juan Acha, Raquel Tibol, Luis Cardoza y Aragón, Ida Rodríguez Prampolini, Juan García Ponce, Octavio Paz, entre otros. Todos ellos reflexionaron y escribieron sobre las propuestas visuales del siglo XX, centuria en la que se inscribe también la geometría sagrada de Mondrian, que ilustra el referido impreso.

¿Hoy qué sucede? ¿Ya no hay críticos? ¿Ya no es necesaria la existencia de críticos que aporten al público una suerte de rudimentos para moverse en un mundo del arte tan desmedido, dispar y caótico? Se presenta, por ende, otra encrucijada para la disciplina que nos ocupa, la cual está constituida por el destinatario y la naturaleza del texto y, de ahí, otro cruce de caminos consiste en recorrer la ruta del periodismo, cada vez más diezmada, o aquella del intercambio académico, de más largo aliento.

<sup>24</sup> Ernesto Castro, “Vuestras cartelas me hacen sentir estúpido”, *Periferias* (20-30 de mayo de 2021), en <<https://www.periferias.org/vuestras-cartelas-me-hacen-sentir-estupido/>>. [Consulta: 9 de agosto, 2021.]

Entre los extremos de la crítica periodística, esgrimida a menudo por aquéllos a quienes Margaret Hawkins concede el mérito de ser “los primeros en llegar y cubrir la escena del crimen”,<sup>25</sup> y la crítica académica, florece todo un abanico de ejercicios de la crítica de arte actual, a la que el presidente de historia, teoría y crítica de arte de la Escuela del Instituto de Arte de Chicago califica como “Hidra con siete cabezas”: La primera cabeza es el *ensayo de catálogo* comisionado por las galerías comerciales. (Se ha indicado que estos textos no son crítica, porque se espera que sean laudatorios [...]. Pero si no son crítica, entonces ¿qué son?).<sup>26</sup>

La segunda es el *tratado académico*, que alberga oscuras referencias filosóficas y culturales, desde Benjamin hasta Bourdieu.

La tercera es la *crítica cultural*, donde se mezclan arte e imágenes populares, convirtiendo la crítica de arte en solo un aroma de un rico estofado.

La cuarta es la *arenga conservadora*, en la que el autor sermoniza sobre cómo debe ser el arte.

La quinta es el *ensayo del filósofo*, en que se demuestra la fidelidad o la desviación del arte con respecto a ciertos conceptos filosóficos.

La sexta es la *crítica de arte descriptiva*, cuyo objetivo es ser entusiasta, pero no enjuiciadora.

<sup>25</sup> “We are the first responders -we and only we rush to the scene of the crime”. Margaret Hawkins, “Newspaper Criticism, Context and the Huh/Wow Factor”, en James Elkins y Michael Newman, eds., *op. cit.*, p. 296.

<sup>26</sup> “a hydra, fitted with the traditional seven heads. The first head stands for the *catalog essay*, the kind — commissioned for commercial galleries. (It has been said that catalog essays aren’t art criticism, because they are expected to be laudatory. But that begs the question: If they aren’t art criticism, what are they?). James Elkins, “On the Absence of Judgment in Art Criticism”, en J. Elkins y M. Newman, eds., *op. cit.*, p. 80.

Y la séptima es la *crítica de arte poética*, donde la escritura en sí misma es lo importante.<sup>27</sup>

Sin duda, a lo anterior podrían sumarse otros desempeños; por ejemplo, la composición de textos encaminados no sólo hacia informar al público acerca del arte, sino sobre todo hacia formar públicos del arte, tarea que representa acaso la asignatura pendiente de la crítica de arte. Según Sheila Farr:

Si como críticos podemos influir en que la gente acuda a ver arte — ya se trate de una pintura paisajística, una instalación de video, una performance incendiaria o una escultura en vaselina— y que lo perciban de una manera distinta de aquélla en que lo habrían hecho por su cuenta, si logramos cambiar las actitudes de “eso no me gusta” o “mi hijo pequeño lo habría podido hacer” por una disposición a la apertura y la curiosidad, entonces habremos hecho algo bien.<sup>28</sup>

En otros términos, se trataría de proponer sugerentes textos críticos enfocados a despertar y nutrir el deseo del lector-espectador por

<sup>27</sup> “The second head is the *academic treatise*, which exhibits a range of obscure philosophical and cultural references [...] from Benjamin to Bourdieu [...] Third is *cultural criticism*, in which fine art and popular images have blended, making art criticism just one flavor in a rich stew. Fourth is the *conservative harangue*, in which the author declaims about how art ought to be. Fifth is the *philosopher’s essay*, where the author demonstrates the art’s allegiance to or deviation from selected philosophical concepts. Sixth is *descriptive art criticism* [...] its aim is to be enthusiastic but not judgmental [...] And seventh is *poetic art criticism*, in which the writing itself is what counts”. *Ibid.*

<sup>28</sup> “If a critic can inspire people to go look at art -be it a landscape painting, a multi-media video installation, an incendiary performance, or a sculpture made out of petroleum jelly- and consider it in a different, more expansive way than they would have done on their own, if we can change one person’s set ‘I don’t like that?’ or ‘my kid could have done it’ attitude to a sense of curiosity and openness, we have done something right”. Sheila Farr, “Art Criticism: Who’s Listening?” en J. Elkins y M. Newman, eds., *op. cit.*, p. 247.

experimentar el arte, haciendo de las exposiciones lugares de interacción que vayan más allá de meras locaciones para la toma de *selfies*.

## 9

A las prácticas de la crítica de arte actual, habría que agregar, en particular, los escritos promocionales que se cuelgan en los sitios web de los artistas y de las galerías; y, en general, sería menester añadir la crítica virtual que se lleva a cabo en el territorio novedoso y expandido de los mil y un sitios, blogs y canales de Internet, así como los perfiles de las redes, donde la circulación y el consumo de imágenes artísticas han aumentado exponencialmente, hasta el punto de la saturación.

Con todo, en esta moderna Babel, las intervenciones que evidencian formación e información sobre ejercicios de arte terminan con frecuencia extraviadas en medio de un océano en el que todos opinan. Se trata, pues, de una nueva plataforma, pero que por su naturaleza exige al crítico la ejecución de una nueva forma de crítica; esto es, aquella consistente en planteamientos un tanto parcos, transitorios y triviales, a fin de poder conectar con los consumidores digitales, quienes muestran su proclividad a compartir intereses previos y hasta prejuiciosos con sus contactos.

El problema es que la accesibilidad de estos medios, siguiendo a Juan José Santos Mateos, 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 ésta se doblega ante la tentación de la ubicuidad, la masividad y la promesa del ‘me gusta’”.<sup>29</sup> Y el crítico-comisario vallisoletano remata: “Existe una contradicción entre la multiplicación de opiniones a través de redes sociales y la ausencia de crítica valiosa en medios tradicionales. Y ésta es quizá más necesaria

<sup>29</sup> Juan José Santos Mateo, *op. cit.*, p. 69.

que nunca, en una época de sobredosis de imágenes y de abundancia de oferta cultural”.<sup>30</sup>

10

Ahora bien, resulta indudable que las prácticas artísticas contemporáneas experimentan profundos cambios, a la luz de las reformulaciones del horizonte vital embestido, acotado y resignificado por la pandemia, su manejo y narrativas del miedo. O, lo que es lo mismo, Banksy convertido en decorador de interiores. Pero también, hoy día, enfrentamos las reformulaciones detonadas por el escenario bélico, y sus manipulaciones discursivas e iconográficas.

Asimismo, continúan agolpándose en el escenario de las artes otra serie de preocupaciones epocales, si bien de diferente signo, pero no menos imperiosas, que van desde la violencia patriarcal hasta la decolonialidad, pasando por la migración global, las cuales constituyen un sugerente territorio de disidencias. De todo ello, ¿cómo está tomando el pulso la crítica de arte? Al haberse vuelto tan inclusiva, ¿no se estará volviendo exclusiva? Y es que hemos arribado al asunto crucial [...] que no es sino otro modo de decir encrucijada [...] al asunto crucial del para qué y para quién escribe hoy día el crítico de arte. O el post-crítico de arte, de acuerdo con nuestra cultura epilodal. Preguntas que, a manera de respuesta, disparan interrogantes adicionales: ¿Se trata de una disciplina que se ha metamorfoseado en una suerte de sociologismo o de historicismo, y que en el camino ha perdido el juicio? ¿Acaso tomar el pulso del arte es incompatible con tomar una postura? Y dicha postura, ¿no tendría que ser crítica, esto es, un posicionamiento que vaya más allá del prejuicio y la arbitrariedad, pero también de cualquier dosis de amable neutralidad?

¿Un posicionarse que conlleva la adopción de un compromiso en el ámbito de lo público, esto es, ir a contracorriente del triunfo de la autocomplacencia? ¿De los consensos culturales, del terreno minado

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 81.

de la corrección política, de la tiranía de la cultura de la cancelación, del mar de las reiteraciones, medianías y banalidades prevaecientes? Al respecto, no le falta razón a Fernando Castro Flórez cuando afirma que “Sin compromiso e incluso sin determinación agonística, la crítica se convierte en suplementariedad irrelevante, en pomada”.<sup>31</sup>

A lo largo de la presente reflexión, a la que hemos convocado a diversas voces de la crítica, se han sucedido algunas de las profundas problemáticas y los inusitados reacomodos en el interior de la disciplina, la cual ha testimoniado una notable resiliencia, vinculada tal vez con la constante búsqueda de definición identitaria, y con su naturaleza de pensamiento que sólo transita a condición de cuestionar y autocuestionarse.

Ante la encrucijada, lo único que la crítica no puede hacer es quedarse inmóvil. Tiene que avanzar, al ritmo de los trompicones del aquí y el ahora. Al refrendar su capacidad de reinención, basada en la no renuncia a sus discursos tradicionales, pero también en la apertura a nuevos procesos, paradigmas y tecnologías, vislumbramos un paradójico interés y vigor de la crítica que, revisitada desde perspectivas discrepantes, continúa caracterizándose por la producción y transmisión de conocimiento y sentido al registrar “las provocaciones del arte al pensamiento”.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Fernando Castro Flórez, citado por Juan José Santos Mateo, *op. cit.*, p. 43.

<sup>32</sup> “artwork’s provocations to thought”. Darby English, “What Matters to Criticism”, en J. Elkins y M. Newman, eds., *op. cit.*, p. 277.

# BOOMERANG Y TROMPO: IDAS, GIROS Y REGRESOS DE LA CRÍTICA DE ARTE

DANIEL MONTERO FAYAD

Universidad Nacional Autónoma de México

Hace un tiempo, tengo una teoría al respecto de la crítica de arte, que puede servir para entender ciertas operaciones textuales del presente: la crítica de arte que se produce en la actualidad es similar a la que apareció en la primera mitad del siglo XIX porque la sensibilidad en ese entonces es semejante a la de ahora; es decir, hay una suerte de sobreposición de un sujeto ilustrado en uno romántico que ha afectado significativamente las formas de escritura, del arte, pero sobre todo la percepción del mundo.<sup>1</sup> Esa sobreposición está condicionada por un constante devenir del uno en el otro, y establece una relación compleja entre la sensibilidad y la racionalidad de los sujetos.

Ese *devenir* es provocado al menos por tres transformaciones que están ocurriendo al mismo tiempo, que son correlativas, y que son más o menos equiparables entre esos dos periodos: la primera es una transformación del espacio público provocada por la invención de nuevas tecnologías, la reproducción y la circulación de imágenes y textos, que trae consigo nuevas consideraciones sobre el espacio y el tiempo. En segunda medida, una transformación del sujeto, producto de una relación diferente con el mundo que, podríamos decir, está en función de cierta performatividad provocada por el lenguaje y por la imagen. Y, en tercer lugar, una transformación institucional que se relaciona con nuevas condiciones laborales y económicas, pero sobre

<sup>1</sup> Ese devenir se describe particularmente en Peter Murphy y David Roberts, *Dialectic of Romanticism: a Critique of Modernism*. London-New York, Continuum, 2004.

todo, con nuevas formas de gestión, de producción y de aprendizaje. Es claro que esas tres transformaciones que señalo afectan de manera necesaria tanto al arte como a la crítica de arte; pero también, esas nuevas formas de concebir el arte y la crítica transforman las condiciones institucionales, tecnológicas, y a los sujetos.

Ahora bien, en tanto la crítica de arte es producto y manifiesta esa subjetividad y esa sensibilidad, siempre es necesario estudiarla. Sin embargo, el problema del estudio de la crítica en años recientes ha sido incompleto porque se suele tratar como un fenómeno aislado, sin comprender el panorama general: en tanto la crítica siempre es sobre *algo*, ese algo no solo es afectado por la crítica, sino que afecta las mismas condiciones críticas. En ese sentido, lo que pretendo señalar son esas transformaciones “en relación” y no solo “en función” de la crítica de arte. Además, y como este texto trata sobre el caso mexicano, mis reflexiones estarán situadas en este contexto. Eso no quiere decir, pero tampoco garantiza, que lo que exprese no pueda ser extensible a otros contextos porque en un mundo interconectado, es probable que las consideraciones sobre arte que se realizan en un lugar puedan tener eco en otros.

## 1. ¡Vuelven las críticas de arte a El Norte!

El 26 de febrero de este año, se publicó en el periódico *El Norte*, una crítica de arte de Erik Vázquez titulada “Los sueños del caracol”<sup>2</sup> a propósito de la exposición Resonancia Onírica de la artista Miriam Medrez, que se realizó en el Centro Cultural Plaza Fátima en Monterrey. Daniel de la Fuente, un editor del periódico, encabezó su publicación de Facebook con la frase “Vuelven las críticas de arte a EL NORTE!”. Miriam Medrez reposteo esa información en su propio muro de Facebook y en la sec-

<sup>2</sup> Erik Vazquez, “Los sueños del caracol”, *El Norte* (26 de febrero, 2022). <[https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?\\_\\_rval=1&url-redirect=https://www.elnorte.com/los-suenos-del-caracol/ar2357087?referer=7d616165662f3a3a626263b727a7a7279703b767a783a](https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?__rval=1&url-redirect=https://www.elnorte.com/los-suenos-del-caracol/ar2357087?referer=7d616165662f3a3a626263b727a7a7279703b767a783a)>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

ción de comentarios de su perfil se llevó a cabo una breve discusión entre Vázquez y Guillermo Santamarina sobre qué es la crítica de arte a propósito de esa nota. Santamarina escribió que el texto de Vázquez no correspondía al “formato de crítica de arte” porque para él es importante “no confundir lo que es un reportaje, una crónica o un comentario subjetivo empírico, con el examen analítico, sustentado tanto en referencias historiográficas, de contexto sociológico, semánticas y por evaluaciones estéticas que efectivamente corresponden al apunte crítico”.<sup>3</sup> En efecto, el texto de Vázquez no cumple con las características que Santamarina refiere, pero sobre todo carece de examen y evaluación. A ese breve apunte, Vázquez va a responder con una pregunta retórica:

¿Puedes distinguir la crónica, el reportaje, el comentario subjetivo empírico de lo que escribí? ¿Podrías hacerlo con fragmentos y citas, como corresponde efectivamente al apunte crítico? [...] no hay subjetividad ni objetividad posible en la crítica, a no ser que te apoyes en textos pseudocientíficos, ni la crítica ha sido nunca “un formato”, ni hay crítico legible que sustente sus juicios en el farragoso aparato teórico que reclamas. Si tu larga exigencia tuviera algún fundamento, tendrías que aceptar entonces que ninguno de los críticos de arte que han pasado por México (Ida, Paz, García Ponce, Cardoza) escribieron entonces nunca crítica, sino ‘comentarios subjetivos empíricos’<sup>4</sup>

A su vez, Santamarina va a responder aclarando:

el periodista cultural comparte su acercamiento con un comentario objetivo, o con una crónica de la configuración de lo

<sup>3</sup> Guillermo Santamarina, “Los sueños del caracol” (26 de febrero, 2022). <<https://web.facebook.com/mmedrez/posts/pfbid022bHkxDjrKXWkXXTwZkCiXtUm4w-QoxRjEXE2MNFheWdz9iPffGDobMbzTzoR3KdPmI>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

<sup>4</sup> E. Vázquez, *op. cit.*

que observa y le informa el artista, el texto introductorio y/o el boletín de prensa facilitado por la estructura que presenta la obra. Un crítico de arte publica su subjetividad, tomando de los 4 recursos que antes mencioné. Si hay formato, cómo también hay otros para la interpretación académica (en base a un modelo científico), o la creación paralela (por inspiración poética). Uno por uno de los que mencionas: Ida Rodríguez Prampolini escribió crónica, escasamente crítica de arte. Octavio Paz se enfocó en escritura (o poesía), como creación sincrónica, y su trabajo como crítico estuvo asociado a la literatura, la cultura y la política. Juan García Ponce, teórico, con intermitentes ejercicios críticos. Luis Cardoza y Aragón, poeta, comentarista, con pocos sólidos ejemplos de crítica de arte.” [...] En fin, ser crítico de arte es sumamente complejo y complicado. Exhalar puntos de vista — en dinámica categórica— o incluso de juicios de valor — sobre el “cómo” debió ser mejor la pieza, o por qué falló en sus aspectos formales o discursivos— es muy, muy difícil en la circunstancia histórica donde nos encontramos, en un polo confuso de intensa experimentación, delante de un panorama demasiado amplio para juzgar, frente a las imposiciones lesivas de la industria, la comercialización y las especulaciones del coleccionismo, pero sobre todo, confrontando el dictamen de tantas personas que creen que con que les parezca a ellos bonito, es y debe ser para todos bueno (la voz del sabelotodo tipo Facebook, o de un caprichoso director de un “museo” de provincia).<sup>5</sup>

Luego Erik Vázquez responde una última vez:

...todo eso está muy bien, pero lo que te rechazo es tu afirmación de que lo que yo hago no es crítica bajo el argumento de que no se articula en referencias semánticas, historiográficas,

<sup>5</sup> G. Santamarina, *op. cit.*

etcétera. Una crítica de arte no se legitima citando autores y estudios; una crítica de arte resulta legítima cuando el artista se reconoce en lo escrito por un sujeto que aventura sus juicios personales, juicios educados, sí, pero que tienen valor en la relación de un mutuo reconocimiento entre artista y crítico, y de la comunidad artística que los rodea.<sup>6</sup>

Lo que rodea este intercambio, así como el intercambio en sí mismo, es de una complejidad mayor. Me gustaría dejar de lado en este momento la relación entre el espacio público y el privado en función de la red social porque ahí hay una redefinición que me gustaría tratar en detalle más adelante. Por ahora, me centraré en las declaraciones que demuestran dos modelos de crítica históricamente constituidos: el del ilustrado en relación con el del romántico. Esos dos modelos, como veremos, son arquetípicos de la crítica de arte en la actualidad, y muchas veces se sobreponen.

Dejando de lado la falta de precisión histórica de la crítica local que demuestra un desconocimiento absoluto de las ideas de los críticos en México y de su contexto de discusión,<sup>7</sup> me gustaría apuntar cómo en este debate se señala la posibilidad de emitir un juicio. Santamarina, por un lado, invoca un conocimiento especializado que permita realizar dos operaciones simultáneamente: la primera, una evaluación de la obra en relación con una serie de obras de arte; la segunda, una evaluación en relación con el contexto de producción. Esa operación, que permite una valoración por series<sup>8</sup> que dependen del conocimiento actual y del pasado, es decir, conjuntos de obras organizados por

<sup>6</sup> E. Vázquez, *op. cit.*

<sup>7</sup> En mi propio trabajo sobre la historia de la crítica de arte en México elaboro muchos de esos argumentos. Para ver eso en detalle, consultar: Daniel Montero. *Debates y definiciones. Crítica de arte en México 1940-1966*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.

<sup>8</sup> Jean Louis Deótte ha descrito el asunto de las series en los museos y sus colecciones particularmente en "Rome, the Archetypal Museum, and the Louvre, the Negation of Division", en Donald Preziosi y Claire Farago, eds., *Grasping the World. The Idea of the Museum*. London-New York: Routledge, 2004, pp. 51-65.

cualquier método o sistema, no lo puede realizar cualquier persona sino alguien especializado que pueda resistir los embates de las redes y del mercado. En definitiva, un juicio razonado.

La crítica de arte se presenta entonces como la única posibilidad de valoración que sería un espacio de resistencia. Una resistencia contra la arbitrariedad del comentario fortuito sobre el arte o contra las imposiciones del arte como mercancía. La insistencia de Santamarina en que la crítica de arte pertenece a un género aparte y no sería ni crónica, ni reseña, tiene que ver más bien con que la posibilidad de la valoración que permita identificar el mejor arte posible y señalar falencias en obras que las puedan tener, es decir, una suerte de ejercicio correctivo. Lo que me causa más curiosidad, sin embargo, es la afirmación de que “un crítico de arte publica su subjetividad” sustentado ya sea en referencias historiográficas, de contexto sociológico, semánticas y por evaluaciones estéticas. ¿Cómo podría darse esa sustentación entre la subjetividad, el elemento analítico y el valor de lo que se juzga? Considerando que esas afirmaciones no están desarrolladas en plenitud, puedo inferir que Santamarina busca un anclaje del juicio en un elemento exterior al sujeto que permita generar las series que son las que, en última instancia, permiten asignar un valor general en función de un sentido común. Pero la valoración sería subjetiva; es decir, se le asignaría un valor a tal o cual fenómeno dependiendo del orden que le dé el crítico. Esto implicaría a su vez un tiempo específico para generar el juicio, no sólo por el conocimiento que se debe adquirir para generar la serie, sino porque el juicio no puede ser inmediato: la evaluación siempre es mediata y reflexiva.

Por su parte, Erik Vázquez entiende la crítica como una operación relacional entre el artista, el crítico y lo que él llama la comunidad. Lo que importa no es la valoración, sino el reconocimiento de uno en el otro. Para él, cuando ese reconocimiento ocurre, hay una evidencia de que la crítica de arte ha tenido lugar. En ese sentido, no importa el formato porque esa doble identificación se puede dar a partir de diferentes tipos de textos. Una suerte de empatía entre todos los actores. Lo que es preocupante es que Vázquez no reconoce que haya “ni subjetividad ni objetividad posible en la crítica”, como si no hubiera un momento reflexivo entre lo

que se ve y lo que se dice, y como si no pudiera haber un dato material circunscrito en la obra que permita ciertas condiciones del juicio.

Es particularmente significativa la frase “una crítica de arte no se legitima citando autores y estudios, una crítica de arte resulta legítima cuando el artista se reconoce en lo escrito por un sujeto que aventura sus juicios personales.” ¿Por qué sería deseable que el artista se reconozca ahí y no las personas a las que no les compete esa obra de manera tan directa? ¿Por qué despreciar las citas y referencias de otros autores y apelar más bien a la inmediatez del reconocimiento? Puedo inferir que Vázquez no se atreve a emitir un juicio de valor de la obra ni mucho menos reconocer la voz de otros en su propia crítica porque, al final, lo que le interesa es cómo la obra lo interpela y no pensarla en función de una serie: no se trata de señalar si la obra es buena o mala sino, más bien, la crítica sería un puente entre él y la artista mediado a su vez por la obra. Lo que es sugerente es que esa visión de la crítica no está justificada en una razón de ser, más allá de ese reconocimiento.

Lo que quiero resaltar de este intercambio no es si alguno de los dos tiene razón, sino más bien hacer notar que el juicio sobre el arte ha ido desapareciendo y se ha convertido en un juicio sobre la tensión entre el arte y la realidad, y se ha desviado el debate, que ya no es sobre las condiciones de posibilidad del arte, sino sobre la persona que lo hace, sobre el contexto en el que se produce, o sobre el poder y las condiciones institucionales que lo posibilitan, haciendo que muchas veces sea una crítica moralista.

Esto se debe, en parte, a una modificación de la producción del arte y del discurso que genera una preeminencia del segundo sobre el primero, o mejor, como señalaba Agamben, un “desgarro radical” en el que, “por un lado se coloca el mundo inerte de los contenidos en su indiferente objetividad prosaica, y al otro lado la libre subjetividad del principio artístico, que planea por encima de estos como sobre un inmenso depósito de materiales que puede evocar o rechazar según su arbitrio”.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Giorgio Agamben, “La cámara de maravillas”, en *El hombre sin contenido*. Barcelona, Áltera, 1998, pp. 51-67.

Como comentaba, lo que me llama la atención del caso Vázquez-Santamarina es que es representativo de un estado de cosas: la imposibilidad de un juicio sobre el arte no es solo la carencia de referentes teóricos o históricos o incluso de profesionalización, sino más bien un asunto de agenciamiento; es decir, no se puede señalar la pertinencia de tal o cual práctica porque hay un desvanecimiento paulatino de eso que Hume, y luego Kant, van a describir como un sentido común (*sensus communis*) y que va a afectar al espacio público. Así, el nuevo sujeto romántico, a diferencia del de la primera mitad del siglo XIX, no cree en *el arte por el arte*, sino más bien en la performatividad del sujeto a través del arte en función de cierta discursividad. Sin embargo, se asemejan en la medida en que sólo el arte es arte porque esa operación de reconocimiento entre obra, sujeto y realidad ha tenido lugar.

## 2. El renacimiento de Sthendal y la “detonación” del juicio

El 18 de marzo de 2022, se desató una discusión en el Instagram de Obras de Arte Comentadas a propósito de un video que la administradora de esa página, Baby Solís, subió. El texto decía:

El hecho de que una obra de arte no te genere nada es totalmente IRRELEVANTE para la importancia que esa pieza tiene; no hay que ser tan egocéntricas: el arte tiene una historia más allá de nuestra percepción personal, una tradición, un cuerpo de textos, teorías, autoras, movimientos, artistas, curadurías, reacciones del público, y eso es lo que va dando peso, significado e importancia a las obras más allá de si a ti en particular te hacen sentir algo o no.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Obras de arte comentadas, “El hecho de que una obra de arte no te genere nada es totalmente IRRELEVANTE para la importancia que esa pieza tiene, no hay que ser tan egocéntricas” (18 de marzo, 2022). <<https://www.instagram.com/p/CbQMKh2A7uB/>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

Lo interesante del *post* no era esa declaración, con pretensiones ilustradas, sino los comentarios que lo acompañaban. A pesar de que había varias personas que estaban de acuerdo con lo que decía Solís, muchos otros no lo estaban porque lo leían como clasista, racista, machista, privilegiado y colonial en la medida en que el valor de la obra de arte lo adjudicaba una posición hegemónica elitista, que parte de una lógica institucional y no ellos o “los otros” desde una relación mucho más directa con la obra, y que depende de su sensibilidad.

Comentarios como: “Si la obra solo le transmite a los eruditos y bienpensantes del arte, pues déjame decirte [que] esa obra está vacía”; o “Decir que es irrelevante, es decir, que solo vale la institucionalidad... esa forma de pensar está siendo reevaluada desde hace más de tres décadas; qué discurso tan añejo y adoctrinado”; o “Cuál es entonces el sentido de hacer; qué colonizador suena decir que vale más en la iztoriA del HarThe que la misma conexión con un público. Típico mismo discurso que en las ezcuelitaz de Arthe”; o “No. Sí hay que rescatar al espectador(a) en nuestra reflexión, porque si no, caemos en una estética idealista que abusa del lenguaje (logocentrismo)”; o “Las expresiones artísticas se hacen relevantes al tener una conexión con las personas; de lo contrario, es mera charlatanería. Etiquetar de ‘egocentrista’ el criterio público podría resultar un acto de discriminación”.

¿De dónde proviene tanto rechazo a que el valor de las obras de arte pueda depender de algo más que no sea el juicio inmediato del espectador? Precisamente lo que buscan las personas que participan en esos comentarios no es solo que la obra dependa de su juicio sino ser parte de un sistema que consideran excluyente: si no pueden hacer parte de él, al menos que su juicio pueda tener lugar y que su experiencia también cuente. Muchos de los comentarios sobre el arte que se hacen en Internet tienen esas intenciones y, cómo no, algunos se convierten en *artfluencers*. Lo que buscan, en general, es que no haya mediación alguna, que puedan tener una aproximación directa a partir de una interpelación que pueda producir la obra, pero más importante, que puedan relacionarse con ella más allá de lo que el

sistema del arte les ha dicho que es buen o mal arte. Algo así como lo que proponía Sthendal en 1824.

Como se sabe, Sthendal rechaza cualquier mediación con las obras cuando entra al salón de 1824 y quiere que sus ojos y su pasión lo guíen hacia las obras que son más significativas, sin dejarse influir por los nombres o los temas. Se vive en ese entonces una “revolución en las artes”, según él. Como el crítico va a decir: “al evitar comprar la guía del Salón, mi intención era que mis ojos fueran atraídos solamente por un mérito genuino, y no deberían distraerse por reputaciones, que son el resultado de días pasados por los cuales tengo poco respeto”.<sup>11</sup>

Y luego va a decir:

sin prestar atención a los llantos de mis oponentes, le diré al público, franca y simplemente lo que siento acerca de las pinturas exhibidas, y daré las razones de mi propio punto de vista. Mi objetivo es que cada espectador individual aprenda a cuestionar su alma y describir a sí mismo sus propios sentimientos, y aprender de ese modo a pasar su propio juicio, y desarrollar una forma individual de ver que refleje su propio carácter, sus gustos, y sus pasiones dominantes, si es que tiene pasiones, porque desafortunadamente son pasiones las que requerimos para pasar el juicio en las artes.<sup>12</sup>

Es obvio que el juicio de Sthendal es razonado, porque pretende explicar por qué le parecen relevantes esas obras. Sin embargo, lo interesante de esa declaración es lo que permite que el juicio suceda que es una identificación de sí mismo en lo que ve. Lo que describe Sthendal en ese texto se puede rastrear hasta la actualidad: es una suerte de rebelión contra la historia, la teoría, la academia y el mercado, es decir, los entes reguladores de la pintura neoclásica vigentes en la

<sup>11</sup> Henri B. Stendhal, “Salón de 1824”, en Charles Harrison *et al.*, eds., *Art in Theory. 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. New Jersey, Wiley-Blackwell, 1998, p. 31.

<sup>12</sup> *Idem*.

segunda mitad del siglo XVIII. El sujeto romántico se deja guiar solo por su voluntad y por las obras que lo interpelan. Es lo que llama “el reflejo”, un concepto fundamental para críticos de ese periodo como Thore. El juicio, a pesar de todo, es producto de una relación directa con lo que ve. No solo eso: cualquier persona con pasión puede realizar la misma operación y llegar a conclusiones completamente opuestas. De hecho, es deseable que todos lo hagan. Así, lo que es digno de juicio depende de uno mismo y no tanto del conocimiento que se ha adquirido porque no es necesario. Puede que no todos tengamos conocimientos sobre ciertos temas, pero sin duda todos tenemos pasiones. Y esas pasiones son las que permiten que todos podamos opinar.

En la actualidad, es evidente que una operación de estas características se ha exacerbado muchísimo porque todo el mundo puede comentar, como sugería Stendhal, pero ahora desde su teléfono. De esa manera, el tiempo del juicio se vuelve fundamental. Para Stendhal, así como para los románticos contemporáneos, el juicio se puede emitir inmediatamente y solo es necesaria la proyección de su subjetividad en la obra. O mejor, el reconocimiento de la performatividad de su subjetividad en la obra. La evidencia de ello es una frase que se ha usado cada vez más reiteradamente en el contexto del arte local: “esa obra me detona...”.

A diferencia de los ilustrados del siglo XVIII, como Hume y Locke, quienes consideraban que para que el juicio se ejercitara correctamente se necesitaba un lugar y tiempo adecuados, y no podía ser inmediato porque las pasiones no permitían un juicio justo, para los románticos la inmediatez es deseable. El tiempo es fundamental porque tiene que ver con el ejercicio reflexivo entre la experiencia y el juicio, y es lo que permitiría una correcta apreciación del objeto que se juzga. No digo, obviamente, que los románticos no emitieran juicios pertinentes ni que no tomaran un tiempo en la escritura. Lo que digo es que el tiempo entre la experiencia de una cosa y el juicio altera significativamente la manera de juzgar.

A esto hay que añadirle otra capa de complejidad: en la actualidad, más que nunca en la historia, el arte ya no se juzga sólo por su presen-

cia, sino por “su imagen” que circula en Internet, como yo mismo he insistido.<sup>13</sup> Esto también es importante considerarlo en relación con el siglo XIX. Sólo hay que recordar que el juicio de la belleza que emite Baudelaire está mediado por la litografía en su ya conocido ensayo “El pintor de la vida moderna”, donde pone en tensión la belleza del pasado del museo con la belleza viva de la moda que ve en las revistas. Así, la supuesta inmediatez de la imagen, que paradójicamente siempre está mediada por la institucionalidad y la tecnología, va a la par con la supuesta inmediatez del juicio.

Lo importante de esta reflexión es que, con esa premisa, el mundo empieza a existir en unos términos de subjetividad que permiten que todos hablen en función de su propia sensibilidad. Y aún más importante: se hace necesario exhibir y *performar* esa sensibilidad en las redes sociales. Lo que podríamos llamar “el dato sensible” deja de ser importante y es remplazado por la forma en que yo me relación con él. Esta performatividad de sujetos a través de sus comentarios en función de lo que ven es una revolución de la opinión pública y del espacio público que merece atención.

Como se sabe, en la gestación del espacio público en el siglo XVIII, uno de los problemas que agobiaba a los ilustrados era cómo dentro de la pluralidad de opiniones al respecto de lo que ese podía o no considerar bello, se podía sentar las bases de un juicio universal. Es tal vez Kant el que va a desarrollar esa idea plenamente, pero ya Hume, Burke, Shaftesbury y Hutcheson habían elaborado una idea de un juicio estético de validez universal. Sin embargo, lo que me parece significativo es que, en particular, Hume ya describía la posibilidad de que, a pesar de que el juicio lo pueden emitir todos, sólo los críticos, que son pocos, son los hombres que están cualificados para dar un juicio sobre una obra de arte, o establecer su propio sentimiento como la norma de la belleza en relación con un desinterés: “para capacitar a un crítico de la manera más plena para llevar a cabo esta tarea, debe

<sup>13</sup> Daniel Montero, “El arte por su imagen”, *Código. Arte-Arquitectura-Diseño* (24 de mayo, 2017). <<https://revistacodigo.com/columna-arte-imagen/>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

preservar su mente libre de todo prejuicio y no permitir que nada entre en su consideración más que el objeto sometido a examen”.<sup>14</sup> Lo paradójico es que esa discusión, en la que unos se adjudican la palabra de otros como representación pública, es lo que permite la aparición de la esfera pública así como la describe Habermas.

Ese es el modelo que está en crisis, no porque no exista representación colectiva ni mucho menos. Tampoco porque no haya regulación, sino que todo se vuelve importante en función de la “detonación”, o mejor, la realización del sueño de Sthendal de que es deseable que todos hagan explícito su juicio a partir de sus pasiones. En ese sentido, la sensibilidad compartida del juicio estético ya no está mediada por el debate público como lo conocíamos, sino por la implementación de ese debate por una relación entre los sujetos y los algoritmos. Así como la esfera pública y el espacio público fueron fenómenos correlativos a la crítica de arte, en la actualidad, el sujeto que se ha constituido es uno que está en función tanto de su propia sensibilidad que aparece como interacción con los otros a través de internet, así como en función de una demanda posible a través de la publicidad y la operación conjunta entre hardware y software. El sujeto crítico debe ser entonces alguien *en-línea* del que se demanda siempre su presencia y a la vez su sensibilidad como verdad.<sup>15</sup>

### 3. Sobre la performatividad del sujeto en las obras y en las críticas

El 14 de abril de 2022, Alejandro Gómez-Arias (El Meme) posteó en su muro de Facebook una pregunta que desató a su vez una lluvia

<sup>14</sup> David Hume, *Of the Standard of Taste*. <<https://home.csulb.edu/~jvancamp/361r15.html#Discussion>>. [Consulta: 22 de febrero, 2022.]

<sup>15</sup> Henar Pérez Martínez, “Digital Identity in Artistic Practices on Social Networks. Real or Invented Subjectivities”, en Juan Martín Prada, ed., *Art Images and Network Culture*. España, McGraw-Hill, 2021, pp. 35-53. <[https://www.juanmartinprada.net/textos/Juan\\_Martin\\_Prada\\_BOOK\\_ART\\_IMAGES\\_AND\\_NETWORK\\_CULTURE.pdf](https://www.juanmartinprada.net/textos/Juan_Martin_Prada_BOOK_ART_IMAGES_AND_NETWORK_CULTURE.pdf)>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

de comentarios: “Quién y dónde se escribe crítica sobre exposiciones actualmente en la Ciudad de México”.<sup>16</sup> En la sección de comentarios, se dan un par de nombres, se exhibe la nostalgia de lo que pudo ser y no sucedió, se dice que no hay crítica de arte porque a los críticos no se les paga bien, que en la actualidad todo es muy complaciente, es decir, que ya no hay juicios, que incluso la crítica que se escribe en blogs es escasa; se señalan algunos portales y se vuelven a dar definiciones de crítica.

Lo que Gómez-Arias preguntaba tenía que ver con algo que luego él mismo va a desarrollar en uno de los comentarios: hay escritos aislados, pero no un ejercicio sistemático que permita dar cuenta de lo que sucede, que deje un registro histórico y tal vez más importante, que permita una conversación pública, es decir, no hay un punto de vista del deber ser del arte.

La crítica, al ser argumentativa e informativa, genera pensamiento dialéctico y múltiples puntos de vista, conocimiento compartido, además de exigir congruencia mínima en relación a la historia del arte; produce narrativas ricas y complejas que tanto hacen falta en este momento de cooptación y opuestos radicales y simplistas, de opiniones basadas en categorías infantiloides nutridas por las dinámicas del oportunismo de las redes sociales: políticamente correcto-incorrecto, facho-woke, bueno-malo, cringe-hot, amigo-enemigo.<sup>17</sup>

Es muy peculiar, no obstante, que, así como algunos comentarios de esa publicación reconocen que la crítica de arte es necesaria para el ecosistema artístico local, no reconozcan precisamente que, como

<sup>16</sup> Alejandro Gómez-Arias, “Quién y dónde se escribe crítica sobre exposiciones actualmente en la Ciudad de México” (14 de abril, 2022). <[https://web.facebook.com/ale.gomezarias?comment\\_id=Y29tbWVudDoxNDI0OTE1NDk3OTkxNTY0XzYyMzE3MDgyMjUwNDIyMA%3D%3D](https://web.facebook.com/ale.gomezarias?comment_id=Y29tbWVudDoxNDI0OTE1NDk3OTkxNTY0XzYyMzE3MDgyMjUwNDIyMA%3D%3D)>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

<sup>17</sup> *Idem*.

parte de ese ecosistema, si un elemento cambia, los otros también lo harán. Por cierto, la evidencia de que algunos elementos de ese ecosistema se transforman, aparecen y desaparecen hace pensar que no todos son necesarios. Desde mi perspectiva, hay al menos tres elementos que impiden que suceda lo que solicita Gómez-Arias al respecto de la crítica, y que están en relación.

El primero tiene que ver con la modificación del arte contemporáneo en tiempos recientes, que ahora opera con las premisas de multi e interdisciplina y proyecto, pero tal vez más importante, que la obra muchas veces reporta algo ya sea del sujeto o de SU realidad. Esto genera cierta identificación entre el artista y la obra desde una dimensión discursiva *sui generis*. El segundo elemento se relaciona con que el sujeto artista muchas veces ya no se considera a sí mismo como solo “creativo”, sino más bien como trabajador (o como trabajador creativo) y eso se debe a que el arte se ha incorporado cada vez más a las industrias creativas, y a que el mercado ha sufrido alteraciones sin precedentes en los últimos veinte años. En ese sentido, el estatus del artista no sólo ha cambiado, sino que se ha incorporado a dinámicas laborales, que son muchas veces precarias. En tercer lugar, ha comenzado a ocurrir algo que nunca en la historia había sucedido, y que está en relación con las dos anteriores: la performatividad de los sujetos en Internet a través de su imagen, que a su vez se ha vuelto una forma de promoción tanto de su obra como de su propia imagen, y para muchos, una forma de trabajo. Así, las imágenes del sujeto, de la obra y otras posibles imágenes se hacen presentes en sucesiones que cuestionan cualquier posible serialidad, haciendo que ya no podamos hablar de imágenes de la misma especie (imágenes del arte, imágenes de la publicidad, etc.), sino más bien de imágenes en general que muchas veces adquieren el mismo estatus cuando conviven en el espacio digital.

Además de todo esto, lo que hace evidente las redes sociales es una nueva sensibilidad, una nueva relación con la realidad, y una nueva relación con la autoridad: no es que éstas hayan desaparecido, sino que las mismas dinámicas de Internet han puesto en jaque la institu-

cionalidad del arte, sobre todo la del museo y de la academia porque ya no se necesita un filtro institucional que permita una exhibición del trabajo o una legitimidad por parte de un profesor, que señale aciertos o desaciertos en la obra en relación con discursos preexistentes o momentos históricos diversos, sino que más bien adquieren relevancia por las mismas interacciones digitales que, como se puede suponer, siempre son colectivas e interactivas. No es que no hubiera habido formas diferentes de desregular la institucionalidad artística y sus dinámicas de legitimidad. Esto lo ha mostrado con creces la historia del arte. Sin embargo, lo que es nuevo es la manera en que las interacciones cuestionan la espacialidad, la temporalidad y las jerarquías.

Si sumo estos tres factores, es decir, una identificación obra-sujeto, la forma en que esa obra no es solo un objeto, sino una imagen que se confunde con la imagen del sujeto en internet, y la pérdida de autoridad institucional aunada al reclamo laboral, el espacio discursivo se altera. La obra de arte ya no es solo “de arte” sino que se vincula cada vez más a la biografía del artista y a sus expectativas laborales porque esta es producto de la forma de vida de aquel. De esta manera la obra se tematiza en función de la biografía y del trabajo. No es casual que en tiempos recientes haya un renacimiento por considerar la biografía del artista (también de artistas históricos) y no sólo la obra como parte fundamental de la crítica.

En ese escenario ¿qué le queda al crítico? ¿Qué podría decir al respecto de la obra que ya no ha dicho el artista? Antes, y como lo va a decir Cuauhtémoc Medina al respecto del coeficiente de arte duchampiano, la crítica fundaba el sentido de la obra porque permitía establecer, dentro del debate público, sus operaciones significativas. Ahora lo que se presenta es un desplazamiento del crítico por parte del artista, del curador, del galerista, y sobre todo del *artfluncer* que es un creador y distribuidor de contenido para las redes, quien además siempre pone en juego su propia opinión al respecto de diversos fenómenos. O mejor, del que siempre se demanda dicha opinión. Dentro de ese ejercicio narrativo a menudo son ellos quienes tienen la legitimidad de decir lo que está ocurriendo en la obra. Pero es particularmente

sugere la forma en que el discurso del artista, que expresa un discurso de identidad, es tematizado por la curaduría, y vendido por la galería. Lo que aporta el crítico al debate es, o su opinión personal o una demanda (laboral, institucional, etc.), o se suma al discurso textual; no aporta casi nunca el establecimiento de las condiciones de posibilidad del fenómeno artístico, ni tampoco las condiciones del discurso. Se presenta una transparencia: criticar las obras es criticar al artista. Esto implica necesariamente que el crítico tiene que participar dentro de un marco determinado, y no puede ubicarse en un lugar exterior, que era una condición previa para la evaluación, que es justamente lo que Santamarina y Solís reclamaban.

Además, y como ya lo señalaba, ha habido un desplazamiento de la opinión del crítico mediante la inclusión de la reflexión sobre las circunstancias que rodean el juicio, produciéndose así una aparente nivelación de competencias con respecto a los espectadores de arte y los críticos de arte. Si antes todos los espectadores tenían la posibilidad de juzgar, pero no todos eran críticos, ahora todos pueden y quieren ser críticos. El crítico de arte ya no puede reclamar, gracias a su experiencia y formación, un papel privilegiado en la recepción y evaluación del arte. La legitimidad se la da la misma interacción en redes. El resultado es una relativización del crítico en la formulación del valor de recepción de una obra de arte. Esa situación es muy evidente en el debate entre Vázquez y Santamarina, pero también es la respuesta a la pregunta de Gómez-Arias: no es sólo que la crítica de arte se haya vuelto complaciente o, en el peor de los casos, un ataque personal o injustificado, es decir, las polaridades que Gómez-Arias plantea; es que, en el contexto actual, y al parecer, no puede ser de otra manera.



# LOS PÚBLICOS COMO CENSORES

ANA LAURA TORRES HERNÁNDEZ  
Universidad Nacional Autónoma de México

## *Reflexiones sobre el papel de los espectadores en la comprensión del arte en el espacio público*

Reflexionar sobre la crítica de arte en nuestro país implica cuestionar los medios, dispositivos y estrategias que posibilitan el acceso a la cultura y las formas en que ésta es leída. En la pregunta en torno a cómo se realiza y circula la crítica a las producciones artísticas, queda implícito quién lo hace, pues parecería obvio que nos referimos al crítico de arte académico, figura que despuntó desde el siglo XIX. Literatos y poetas interesados en la farándula artística expresaban su parecer sobre la calidad de lo exhibido. No obstante, ya desde esa época, había públicos muy heterogéneos que expresaban su agrado o descontento por lo que el mundo del arte ofrecía. ¿No son esos públicos también un sector de la crítica que valdría la pena rastrear?

En este texto, me interesa indagar sobre el papel que desempeñan los espectadores como censores del arte en los espacios públicos de la Ciudad de México. A partir de ejemplos de exposiciones de arte contemporáneo, analizaré el influjo de la recepción en la posterior valoración crítica de las obras, añadiéndoles un capital simbólico que las complejiza.

Es preciso especificar que trabajaré en la noción de arte público en el contexto del arte contemporáneo, ya que ha habido diversas épocas de la historia de nuestro país en las que incluso el Estado patrocinó la creación artística para entornos público con el propósito de alcanzar el

mayor número de espectadores posibles y así transmitir ideologías de corte político en torno a la identidad nacional; el muralismo mexicano del siglo XX es quizá el mejor ejemplo de esto.

Por lo tanto, es necesario distinguir el sentido de la producción y emplazamiento público del arte en el tiempo actual, puesto que la finalidad que se persigue va más encaminada hacia la crítica social, con el propósito de visibilizar tópicos complejos que nos competen como sociedad, y por esa razón, revalorar las diversas formas de interacción de los públicos que acuden a los eventos y exposiciones. Es fundamental, ya que, desde mi postura, el arte no tiene un valor en sí mismo, sino que funciona en y para la comunidad que lo conoce, sean especialistas, a saber, artistas y académicos, o el gran público.

Por otro lado, las transformaciones que hicieron de nuestra ciudad un núcleo de intercambio en el ámbito global propició que el rol de los públicos se volviera más preponderante en la valoración del arte, que era puesto a su alcance pues, como veremos, el uso de redes sociodigitales y la propia dinámica acelerada de la urbe desplazaron el carácter contemplativo que solía asociarse al disfrute de las artes para transitar hacia una comprensión activa basada en la interacción directa con las obras y sus creadores, así como el ejercicio más directo y horizontal de la crítica desde la experiencia subjetiva y, por lo tanto, sin recurrir a la intermediación del sector especialista en el tema. Toca entonces, para comenzar, preguntarnos por la función de los públicos sensores y censores.

### **Públicos sensores y censores**

Los términos antes mencionados para adjetivar al público, es decir, entendiéndolo como censor y sensor, son palabras homófonas en América Latina y quisiera jugar un poco con esa similitud. Por un lado, un sensor es un dispositivo capaz de detectar las variaciones de intensidad, magnitud, desplazamiento o cualquier otro cambio posible en su entorno. Los sensores forman parte de la vida cotidiana; los encontramos en los accesos a centros comerciales, en las alarmas contra

sismo y hasta en los celulares; cada uno a su modo cumple la función de detectar cambios de estado.

De esa misma manera, quienes participan como espectadores de algún suceso son trastocados al nivel de los afectos y manifiestan una opinión que circula a diferentes niveles y genera un campo de intercambio a propósito de lo ocurrido. La suma de pareceres genera tendencias. En el mundo del arte, esta práctica es antañona, pues fuera en los salones académicos, en las exposiciones individuales, los teatros o plazas públicas, el conjunto de asistentes se pronunciaba al respecto de la experiencia vivida y así se construían canales de interacción entre las personas y los objetos o sucesos que constituían el fenómeno estético.

Éste se propone como un catalizador de emociones e ideas que en el ámbito de la recepción obtiene diversas lecturas. Ésa es la base de la crítica de arte, la formación de públicos interesados en un tema. La crítica debe plantear la invitación a involucrarse al punto de expresar argumentos para un diálogo plural. Como públicos del arte somos sensores que participamos de las modas o reafirmamos paradigmas mediante la expresión de nuestras ideas en diversos canales de creación y circulación de contenido; por ejemplo, en las redes sociales en Internet. Hoy, este tipo de plataformas permite que no sólo los sectores especializados den a conocer su parecer sobre el arte, sino que haya más cabos sueltos que atender. Por ejemplo, un comentario en una publicación realizada en redes sociodigitales como Facebook, Instagram o Twitter puede desatar una polémica que, al tornarse viral, obliga en cierto sentido a las instituciones — museos, galerías, academias o universidades— a participar y pronunciarse al respecto, adoptando una postura pública que se conoce de inmediato y que, a su vez, abona al terreno fértil del diálogo cruzado.

Las redes sociodigitales pueden ser un escaparate ventajoso para dar a conocer ideas. Sin embargo, usando la jerga de dicho ámbito de socialización virtual, también circula mucho *hate* y desinformación que nos deberían invitar a replantearnos nuestro papel como cibernautas, ya que actualmente, en particular, luego de la pandemia ocasionada por el virus de Covid, el acceso a Internet se ha convertido

en un aspecto cotidiano y, a veces, hasta necesario, para cumplir con trabajo, tareas, hacer compras, realizar pagos y, por supuesto, socializar.

La interacción a través de estas plataformas abarca al arte y sus producciones, pues más allá de los contenidos hechos por los públicos que participan de eventos, las propias instituciones y artistas cuentan con sus perfiles y canales para promover la rápida circulación de sus agendas. Luego entonces, prestar atención a las acciones y reacciones de los públicos del arte en el mundo virtual no es un tema menor.<sup>1</sup>

Cómo determinar a qué voces dar preminencia nos lleva a la palabra censor, es decir, el sujeto o mecanismo que selecciona y cancela o limita la circulación de ciertas creencias para evitar que sean conocidas o adquieran relevancia. Un censor también es aquel que desaprueba y, al expresar su desacuerdo, influye en otras esferas, predisponiendo una actitud ante determinados fenómenos. En el ámbito de las artes, sabemos que esta censura ha existido siempre, sea a nivel institucional o entre los propios agentes como creadoras, curadoras, patrocinios y, claro, los públicos.

Por lo tanto, sensor y censor son aplicables al sistema de las artes, en donde, para ganar visibilidad y prestigio, los circuitos que producen y divulgan arte privilegian algunos nombres y expresiones sobre otras. En esto la crítica cumple una función esencial porque se vuelve un termómetro que destaca con mayor énfasis ciertas valoraciones respecto de otras.

Si bien todo ámbito de exhibición artística tiene una dimensión pública que busca fomentar el diálogo, sabemos que en museos, ferias y galerías existe una variable actitudinal que predispone a quienes asisten a asumir un comportamiento condescendiente, aunque a veces haya desacuerdo con respecto a lo que se observa. Aunque habrá quien considere feo, de mal gusto o hasta intrascendente algún objeto o práctica artística, la legitimidad institucional que estos ámbitos ofrecen a las obras difícilmente hará pensar al público que expresar una opinión contraria al *mainstream* tenga algún sentido o, incluso, puede suceder que quienes asisten se sientan fuera de lugar o en desventaja

<sup>1</sup> Alberto Constante, coord., *Arte en las redes sociales*. México, Estudio Paraíso, 2013.

por ignorar claves implícitas que permiten a otras personas descifrar el sentido oculto de ciertas expresiones.<sup>2</sup>

También ocurre que el mote de “arte” hace que muchos objetos y quehaceres adquieran un aura que no tienen en el cotidiano. Pero si eso que ocurre en los espacios específicamente destinados para la cultura artística se traslada al espacio público, ¿qué pasa con la actitud de quienes miran?, ¿siguen juzgando en silencio sin expresar sus emociones por temor a ser descalificados?

Distintas experiencias de arte que transita a la calle dan cuenta de lo contrario, pues en este entorno las variables que conviven permiten que la aproximación al arte sea diferente, quizá más desenfadada y libre de los prejuicios museales que constriñen a los públicos a asumir un rol más pasivo. La ciudad como escenario o inspiración para el arte amplía las posibilidades interpretativas y de circulación de opiniones que, especializadas o no, forman parte de la fortuna crítica de una producción artística.<sup>3</sup>

### Espacio público urbano y producción artística contemporánea

La ciudad como centro de producción económica ha sido también, a lo largo de la historia, un núcleo importante de experimentación artística, lugar donde se crea y presenta la actualidad de la cultura, y que llega incluso a convertirse en paradigma para otras latitudes.

El rostro de la ciudad es múltiple; entonces, hablar de la urbe implica considerar que ésta no existe en singular, sino siempre en un sentido fragmentario que genera paradojas y juegos de oposición simbólica que el arte ha retomado para reflexionar.<sup>4</sup> Hacer arte en y

<sup>2</sup> Carol Duncan, *Rituales de civilización*. New York, Routledge, 2006.

<sup>3</sup> Gustavo Curiel, coord., *La metrópoli como espectáculo: La Ciudad de México Escenario de las Artes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

<sup>4</sup> En *Las reglas del desorden. Habitar la metrópoli* se desarrolla un estudio sociológico sobre las particularidades de vivir en la capital mexicana. Desde la noción de la

para la ciudad implica construir contravizualidades de los contextos urbanos. Aun cuando sea cierto que la producción destinada a museos, galerías y centros culturales nunca se ha extinguido, para el caso mexicano la llamada generación de los 90 fue fundamental para generar un imaginario creativo de las calles de la Ciudad de México, que perduró y ha influido en las prácticas de las siguientes generaciones de artistas.<sup>5</sup>

Por lo tanto, la dimensión pública del discurso artístico se volvió un campo que problematizó la figura del artista como ciudadano, de ahí que las obras producidas en la época recuperaran inquietudes de la vida en común.<sup>6</sup> Los temas apostaban de manera crítica por una lectura diferente de las poéticas urbanas y conducían la atención de los públicos interesados en la escena del arte hacia su cotidianidad. Lo ordinario se volvió novedad desde una perspectiva estética.

Al hacer una lectura retrospectiva, considero que un aporte que dejó la generación de los 90 para el arte posterior fue ampliar los campos de acción, superar las paredes de los recintos legitimados para aproximarlos a públicos más amplios y heterogéneos. Se abonó un terreno fértil que continuó siendo de interés para los creadores de los 2000, que trabajaron con lo público como escenario fáctico de las artes, alternado con lo digital pues con la tecnología de la época se

socio-espacialidad se desgranaban las formas de construir el territorio en sus aspectos simbólicos y ocupacionales. El objetivo fundamental del texto es destacar la participación de los habitantes en la construcción de enclaves de convivencia y/o disputa, así como también el fuerte influjo que tiene la vida social en la percepción de los lugares de habitación y, por lo tanto, en las estrategias que desarrollamos para relatar nuestras vivencias en la ciudad. Emilio Duhau y Angela Giglia, *Las reglas del desorden. Habitar la metrópoli*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Siglo XXI, 2008.

<sup>5</sup> Rubén Gallo, *Las artes de la ciudad. Ensayos sobre la cultura visual de la capital*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

<sup>6</sup> El filósofo alemán Boris Groys aborda el tema del desacuerdo como uno de los motores de la búsqueda estética en el arte actual. Además de analizar cómo esos desencuentros con las formas convencionales de entender el arte llevaron a diferentes artistas a buscar nuevos espacios de exhibición en la esfera pública. Boris Groys, *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014.

inmortalizaban las acciones y con dicho material se producían trabajos que apelaban a múltiples voces y perspectivas para llevar la vivencia de los espacios públicos a los museos y sus acervos.

Cabe acotar que el espacio público urbano es un concepto sociológico de suma complejidad y que no era el propósito de los artistas definirlo sino apropiárselo, siempre de modo efímero, mediante la ocupación directa.<sup>7</sup> En este texto, entenderé el espacio público en sus dimensiones fáctica y política. Por lo fáctico se comprenden los espacios de convergencia en donde hay construcciones o mobiliario urbano que propicia la convivencia, así como también la red de calles, avenidas y vías pensadas para la circulación. Y en cuanto a la dimensión política, me refiero a la llamada “esfera pública”; es decir, al conjunto de prácticas e instituciones que median entre los habitantes y el Estado generando temas de interés común.<sup>8</sup>

Para las artes, el espacio público funcionó como un catalizador con el fin de reinventar los relatos que sustentaban las verdades hegemónicas de las instituciones culturales en ocasiones aisladas de lo que sucedía en su exterior. Esta situación se volvió urgente a raíz de la creciente gentrificación, ya que puntos de reunión, parques, plazas, glorietas y las propias calles, empezaron a ser privatizadas por las empresas constructoras que, hasta la fecha, siguen conservando el monopolio del tránsito.

<sup>7</sup> Para Harvey, una observación detallada del espacio público permite identificar el ambiente de cada ciudad. Dada la multiplicación de las megalópolis en los últimos años, así como el éxodo del campo a la ciudad, los espacios de reunión dentro de las urbes adquieren un potencial poder subversivo pues la ocupación del lugar lo convierte en algo común, punto de partida para la generación de identidades colectivas en pro de causas políticas de diversa índole. David Harvey, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid, Akal, 2013.

<sup>8</sup> Para profundizar en la dialéctica de los espacios públicos y privados en la ciudad, es preciso recurrir a la revisión crítica que hace Habermas. El autor se concentra en una visión institucional urbana analizando ejemplos como el parlamento, la prensa o los clubs y cafés literarios, entre otros. Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Madrid, Gustavo Gili, 2009.

La ciudad que antes dio a los artistas los recursos para abordarla plásticamente estaba transformándose, al grado de que en el tiempo actual — desde la teoría posmoderna del urbanismo— se habla de la muerte de la ciudad, ocasionada por la paulatina transformación de los espacios públicos hacia espacios de consumo.

Los artistas que eligen la ciudad como espacio de trabajo se dan a la tarea de recuperar facetas específicas de ésta para insistir en la necesidad de reflexionar en torno a las implicaciones de esa paulatina privatización que excluye a las personas. En el texto *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*,<sup>9</sup> Yves Michaud replantea el propósito del arte en el tiempo actual; nos invita a pensarlo más como una experiencia que como un objeto. En consecuencia, se interroga dónde y qué cosas hace el arte; esto, aunado a la noción de inminencia desarrollada por Canclini en *La sociedad sin relato*,<sup>10</sup> refuerza la intención de los artistas que se valen de la acción como estrategia de disenso que la crítica también refleja.

## Públicos como críticos en la ciudad

En *Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI*,<sup>11</sup> Loreto Alonso señala que el tránsito de las obras hacia lugares no restringidos por la presencia aurática del arte y su tradición, tuvo como finalidad ensayar estrategias que dieran paso a la experimentación e involucraran la participación del público rebasando su rol de observador.

El arte en la ciudad abre la posibilidad de construir otras comunidades efímeras que se activan en los procesos de recepción de este tipo de obras. Al estar fuera de los espacios que legitiman su validez

<sup>9</sup> Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

<sup>10</sup> Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz, 2010.

<sup>11</sup> Loreto Alonso Atienza, *Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI. Distracción, desobediencia, precariedad, invertebrados*. Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México-Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.

artística, los públicos también se descolocan y construyen lecturas alternas que resignifican la intencionalidad de la obra. Preguntas como: ¿qué estoy viendo?, ¿es esto arte o política? y ¿cuál es la finalidad de este objeto o evento?, se abren gracias a la proximidad que la arena urbana brinda al arte con su espectador.

En ese sentido, sería posible afirmar que el arte en la ciudad propició la generación de “contrapúblicos” o no públicos, según la propuesta de Graciela Schmilchuk;<sup>12</sup> es decir, aquellos que no se supeditan a las lógicas aprendidas mediante la asistencia a las instituciones culturales y, por el contrario, empiezan a articular otros lugares desde donde sea posible participar. ¿Cuáles serían las características generales de estos mirones emancipados?

En primer lugar, la autoorganización o la capacidad de decidir qué ver y cómo hacerlo. Por ejemplo, en las obras de arte acción en la ciudad, esto se decide en relación con la permanencia; los públicos eligen si quieren estar o no, qué tan cerca y qué tan activos; así también, para el caso del arte público, como esculturas, murales, grafiti, los transeúntes pueden o no detenerse a apreciar dichos trabajos o incluso intervenirlos con pintas y leyendas, por ejemplo, durante las manifestaciones. A su vez, el acto de documentar lo que sucede en la ciudad, sean prácticas artísticas o no, les da a los asistentes el poder de enfocar una situación y propiciar su permanencia en el tiempo mediante la circulación, actualmente, a través de Internet.

En segundo lugar, los contrapúblicos son efímeros y plurales, ya que se constituyen de un conjunto de relaciones temporales entre desconocidos. Es la ocasión la que los convoca, pero no constriñe su hacer a un solo modo de expresión o comportamiento. En tercer lugar, quienes coinciden en algún evento, sea de manera fortuita o premeditada, se saben público porque la atención que dirigen hacia

<sup>12</sup> Michael Warner, *Público, públicos, contrapúblicos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012; Graciela Schmilchuk, “Públicos y no públicos de arte”, en *Memorias del I Encuentro de Investigación y Documentación*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006.

un mismo hecho transforma ese lugar en un espacio social creado para la circulación y reflexión del discurso que se comunica. De tal modo, las valoraciones posteriores a la asistencia son heterogéneas y no siempre favorables a los propósitos perseguidos por el artista.

A este respecto, es preciso reiterar que las redes sociales desempeñan un papel fundamental, ya que hoy cualquier persona puede poseer una cuenta o perfil desde donde expresarse y éste puede ser muy concurrido, y aumentar la circulación de las ideas, sin necesidad de que éstas pasen por el rasero de la Academia. Respecto de las imágenes captadas en la ciudad por los transeúntes, es valioso recordar los planteamientos de Hito Steyerl respecto de la imagen pobre, es decir, aquella producida de forma masiva gracias a la accesibilidad a las nuevas tecnologías.<sup>13</sup> Éstas remplazan la calidad por la accesibilidad. Regularmente, se trata de imágenes que se mueven por la web, pues su propósito es llegar al mayor número posible de personas. La noción de imagen pobre es tal no por su falta de potencia, sino porque no se les asigna valor en el sistema mediático de consumo.

Mediante Facebook, planteé preguntas y conversé con personas que regularmente asisten a museos y se interesan también por la vida cultural en la ciudad para conocer su parecer sobre el papel del público como agente en la valoración del arte, y cito este par de respuestas: “El arte público pertenece a la gente. Fue creado para llegar a todos. En los museos hay restricciones, horarios; puede haber costo. En la calle no. Es interesante observar las reacciones de los transeúntes, que son diferentes a la de las personas que visitan los museos, porque su objetivo es llegar a su punto de destino, no visitar una exposición. En la ciudad, el arte te pilla por sorpresa”. Elisa. *Mirona emancipada #1* (80 años).

“El arte público, para mí, es una forma de interacción libre y a veces lo considero un reto visual con el entorno en el que se exhibe. La diferencia de ver arte en un museo y la ciudad es enorme. Siento, como mencioné, que el público puede interactuar mejor, porque en un museo se corta un poco el diálogo, ya que dicta de alguna manera

<sup>13</sup> Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

cómo deben caminar por él, hasta qué punto verlo, etc. Si bien en ocasiones hasta para el arte en la ciudad existen reglas, siento que éste pasa a formar parte de un entorno un tanto más social y por ende llega a más público”. Leticia. *Mirona emancipada #2* (35 años).

El contrapúblico reformula la mirada dirigida a la producción artística y coadyuva en la emancipación de la visualidad hegemónica. Según Nicholas Mirzoeff, la visualidad es el instrumento más efectivo para el ejercicio del poder y la dominación, ya que construir relatos y legitimarlos implica articular normativas; por lo tanto, rehacer las visualidades, volviéndolas contravisualidades mediante la crítica es el recurso que nos daría, como ciudadanos, el derecho de mirar más allá de las narrativas establecidas y ser capaces de introducir nuestras valoraciones como parte de la conversación en torno a las artes.<sup>14</sup>

Con estos planteamientos como precedentes, propongo reflexionar sobre dos exposiciones de arte que tuvieron lugar en la Alameda Central del Centro Histórico justamente para captar más y diversas reacciones de los públicos. Elijo estos estudios de caso porque ilustran una práctica más frecuente entre las instituciones del arte, a saber, ir más allá de su sede para activar experiencias en los espacios públicos cercanos a su arquitectura. A mi parecer, este hecho reafirma la propuesta antes enunciada en cuanto a la pertinencia y necesidad de considerar nuevas formas de interactuar con públicos que son cada vez más autónomos en sus formas de apreciación hacia las artes.

La primera muestra para referir es “Barbie alterada”, de 2009, que formó parte del proyecto Centro de Arte Portátil Contemporáneo del Centro Cultural de España —del que existe un documental disponible en la red—; en éste apreciamos cómo se desplegó una curaduría que evidenciaba la violencia en los estereotipos de belleza que se inculcan a las mujeres mediante estos juguetes. El dispositivo en el que el montaje se realizó fue un carrito del que colgaban muñecas intervenidas de distintos modos para cuestionar si las transeúntes se

<sup>14</sup> Nicholas Mirzoeff, “El Derecho de Mirar”, *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13 (2016), pp. 29-65.

sentían identificadas con esos estándares corporales. Se trató de un ejercicio curatorial abierto y muy lúdico, pues motivaba el diálogo y la risa, dado que el énfasis puesto en la alteración de algunos atributos de las muñecas, por ejemplo, pechos, nalgas o caderas, evidenciaba lo ridículo de los patrones estandarizados de belleza. Las personas, principalmente mujeres, tomaban las barbies rapadas, tatuadas, vestidas de formas poco convencionales y se tomaban fotos con ellas, reían e intercambiaban opiniones sobre sus propias experiencias como usuarias que en su infancia tuvieron una de esas muñecas.

Lo interesante es que, de manera contemporánea a esta activación pública, el Museo Franz Mayer exhibía una de las colecciones más completas de Barbie en la exposición “Barbie, 50 años de historia, moda y diseño”,<sup>15</sup> a la que tuve oportunidad de asistir. En esta curaduría, el objeto barbie fue dispuesto de tal modo que no causara controversia, sino admiración. El orden de montaje iba desde la Barbie más antigua hasta las más novedosas, supuestamente desmarcadas, de los estereotipos de feminidad del siglo pasado; también había núcleos específicos en los que se mostraban las muñecas con sus accesorios, ediciones especiales y, claro, personajes que surgieron para enriquecer la narrativa de Barbie, a saber, Ken y la pequeña Kelly. El público era invitado a observar con sorpresa los cambios en las características de las muñecas, sus atuendos y accesorios y toda la curaduría se planteó para transmitir un sentimiento de nostalgia que permanecía en la memoria porque tomar fotografías estaba prohibido en numerosas áreas del museo. Las colecciones de Barbie eran privadas, como exclusivo sigue siendo el modelo de belleza de este juguete dirigido a las niñas del mundo quienes, aunque no encuentren representatividad en sus características, aún la consumen.

<sup>15</sup> Para saber más en torno a la exposición, se puede consultar la siguiente nota periodística: “Una exposición recorre los 50 años de Barbie en México”, *La Información*, Madrid (20 de mayo, 2018). <[https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/una-exposicion-recorre-los-cincuenta-anos-de-barbie-en-mexico\\_sfdcnjbwq6wqci-jokc3iz1/](https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/una-exposicion-recorre-los-cincuenta-anos-de-barbie-en-mexico_sfdcnjbwq6wqci-jokc3iz1/)>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

En “Barbie alterada”,<sup>16</sup> se ponía en crisis esta idea. El propósito era diametralmente opuesto. La gente se acercaba curiosa y, con sonrisas de complicidad, señalaba las muñecas, tomaba fotos y compartía sus opiniones con las artistas y mediadoras que rodeaban la exposición para invitar a las personas a dialogar, hacerles preguntas e invitarlas a participar en los talleres que ofrecían, principalmente el de dibujo y collage, para crear tu propia Barbie. Lo que en el Museo Franz Mayer no se podía ni tocar ni fotografiar, en el espacio abierto de la Alamedase volvía motivo de transformación tanto del objeto Barbie como de los paradigmas tradicionales de lo bonito en un cuerpo de mujer.

El segundo ejemplo de exposición corresponde a las “Asombrosas criaturas” de Theo Jansen, exhibidas en Laboratorio Arte Alameda de mayo a agosto de 2017.<sup>17</sup> El artista holandés ha adquirido relevancia, ya que su trabajo experimenta con la práctica del reciclaje para crear nuevas cosas, apelando al diálogo en torno a la sustentabilidad en las artes, y también toma una postura de reflexión en torno a la naturaleza y su devenir, el pasado histórico de la Tierra y sus criaturas; por eso en este proyecto inventa sus propios ancestros como un homenaje, pero también una advertencia para el actual espectador: no fuimos los primeros ni estamos solos en el mundo; siempre ha habido seres maravillosos de lo que debemos aprender.

En este caso, ya que el museo que hospedó la muestra podía ser desconocido para los peatones que pasaban cerca de metro Hidalgo, se determinó activar la exposición en el espacio público para que adquiriera relevancia cuando, por azar, a quienes caminaran por las

<sup>16</sup> Para saber más en torno a la exposición se puede consultar la siguiente nota periodística: “Denuncian violencia de género en la exposición móvil “Barbie alterada”, en *Ciudadanía Express. Periodismo de paz*, México (18 de julio, 2009). <<https://www.ciudadania-express.com/2009/07/18/denuncia-de-la-violencia-de-genero-en-la-exposicion-movil-%e2%80%9cbarbie-alterada%e2%80%9d/>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

<sup>17</sup> Para saber más en torno a la exposición se puede consultar la siguiente nota periodística: “Presentarán ‘asombrosas criaturas’”, *El Universal* (11 de mayo, 2017). <<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2017/05/11/conoce-las-monumentales-y-asombrosas-criaturas-de-theo/>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

inmediaciones les tocara ver con asombro cómo unas extrañas estructuras de madera se movían como si fueran esqueletos animados. La activación hacía partícipe a los públicos en la medida en que éstos documentaban las caminatas de las criaturas movidas por el aire y las publicaban en sus redes mediante fotos o breves videos, así se corría la voz sobre lo que había en el museo y aumentaba la cantidad de visitantes. Además, los más curiosos, por ejemplo, las infancias, se acercaban con sus padres a preguntar qué era eso, cómo funcionaba, entre otras inquietudes. Ese momento de intercambio era, involuntariamente, un ejercicio de divulgación interdisciplinar, ya que el artífice de las criaturas tiene formación como físico, y para hacer funcionar estos aparejos necesitó no sólo de creatividad sino de cálculos explicados de forma amigable a quienes se interesaban por el proceso.

Curiosamente, ese mismo año, en julio, las esculturas gigantes del personaje Timo, creado por Rodrigo Sierra, se colocaron en la Alameda y se convirtieron en escenarios desde donde los paseantes se hacían *selfies* que luego circulaban en Instagram.<sup>18</sup> Esa conjunción de propuestas en un mismo espacio amplía la oferta para los públicos y va demarcando zonas urbanas que, sin ser museos, se vuelven circuitos culturales de intercambio, debate y crítica. Esto, sin nombrar las numerosas prácticas de arte callejero que ahí tienen lugar, por citar algunas: espectáculos de mimos, beat box, duelos de rap con baile incluido, entre otras.

Considero que recuperar lo que los públicos dicen sobre el arte y cómo interactúan con él para expresar su parecer al respecto, es importante para entender su alcance, ensayar metodologías a fin de analizar las voces de quienes participamos como receptores de estos circuitos de divulgación cultural, sin ser parte del sector de la crítica especializada, podría ampliar las perspectivas e incluso refrescar los debates a ese respecto. Con las redes sociodigitales y la manera en

<sup>18</sup> Para saber más en torno a la exposición se puede consultar la siguiente nota periodística: "Timo entre la gente2 en la Alameda Central", *El Universal* (19 de septiembre, 2017). <<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/destinos/2017/07/19/timo-entre-la-gente-visita-la-alameda-central/>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

que las propias instituciones culturales están planeando sus proyectos curatoriales, asistimos a la emergencia de una pieza más en el tablero del arte y sus dinámicas de circulación: el crítico ciudadano que, quizá, heredero de la *flâneurie* propuesta en el siglo XIX por Baudelaire, calleja hasta que por azar se encuentra con una propuesta artística que lo invita a detenerse, documentarla y opinar sobre ella.

¿Cómo rescatar estas ideas y hacer un análisis de éstas para beneficio de esos mismos públicos y su experiencia estética? Ése es un reto que está, tal vez, abriendo nuevas vías de reflexión.



# APUNTES Y SÍNTOMAS HACIA UNA CRÍTICA DEL ARTE EN REDES SOCIALES

PAOLA CALATAYUD GÓMEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

*Porque “creer es ver” y lo que yo espero es tu mirada,  
si es posible que sea cercana. Estar ahí hasta que esa  
obra que yo sé valiosa, lo sea también para alguien  
más, porque aquí estamos e importamos.*

Juan Carlos Buenrostro, *Tuxamee*.

*Historia de un cuerpo a fragmentos*, 2021.

Al publicarse la convocatoria del Coloquio “La crítica de arte en México”, en julio de 2020, decidí participar con un texto sobre la dinámicas y relaciones que comenzaba a detectar en el ejercicio de la crítica de arte en internet y sobre todo en las redes sociales, principalmente en *Facebook*, sin saber que el encierro/cuarentena ocasionada por la pandemia del Covid-19 sería un factor detonante para potenciar varios ejercicios críticos en redes sociales en 2022.

Daniel Montero, crítico e historiador de arte, refiere a este fenómeno en su conferencia “Boomerang y trompo: idas, giros y regresos de la crítica de arte”, impartida en este mismo coloquio, como el “pensar, precisamente, que la crítica de arte, en este par de años — que tuvimos de pandemia— cambió un poco su registro. No porque no hubiera — digamos— existido ya ciertas formas de crítica de arte en línea,

etc., sino que se intensificaron”;<sup>19</sup> tales son los casos del muy polémico Antonio García Villarán y Avelina Lésper en su canal de YouTube, por nombrar algunos.

En 2019, el mismo Montero publicó en la revista en línea *Código* el artículo “La crítica de arte. Entre Internet y las redes sociales”, que toma como motivo la pregunta realizada, en la misma revista en línea, a Pablo Helguera bajo el pseudónimo de Dr. Estético: “¿Realmente el entorno digital puede ser una plataforma óptima para hablar de arte?”, a la cual el artista responde con una negativa por considerar que ese entorno “se presta al reduccionismo, con comentarios que suelen tener la forma de juicios de valor [...] opinión que no suele venir sustentada a través de hechos, pero que suele parecer un comentario objetivo”.<sup>20</sup>

En ese texto, Montero problematiza sobre la forma, los medios y quienes se pronuncian sobre la crítica y detecta una alteración en la interacción con el arte a partir de su experiencia como imagen inmaterial en Internet y las redes sociales en, al menos, cuatro direcciones: la discusión, el tipo de texto que se produce, la relación texto-comentario como construcción colectiva de la crítica y las formas de distribución de arte, que se manifiestan en correlación con la producción y la difusión de la crítica de arte en Internet.

Así pues, tanto la crítica en redes como su estudio aún se encuentran en la cuerda floja de ser y no ser. A partir de ese artículo de Montero y de su conferencia “Boomerang y trompo: idas, giros y regresos de la

<sup>19</sup> Daniel Montero, “Boomerang y trompo: idas, giros y regresos de la crítica de arte”, Conferencia magistral presentada en el Coloquio “La crítica de arte en México: dinámicas de producción, circulación y consumo”, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 27-29 de abril, 2022 <<https://www.youtube.com/watch?v=aAYiCpERiLA>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

<sup>20</sup> Daniel Montero, “Los usos del arte 3: La crítica de arte. Entre internet y las redes sociales”. *Código. Arte-Arquitectura-Diseño* (17 de julio, 2019). <<https://revistacodigo.com/critica-arte-redes-sociales/>>. [Consulta: 28 de junio, 2023] y Pablo Helguera, “Consultas al Dr. Estético. De hampartistas y artistas pobres”, *Código* (29 de mayo, 2019). <<https://revistacodigo.com/dr-estetico-junio-artistas-pobres/>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

crítica de arte” en el Coloquio “La crítica arte en México: dinámicas de producción, circulación y consumo”, así como de algunos ejemplos y experiencias en línea, abordaré algunos síntomas, preocupaciones y problemáticas detectados en la práctica de la crítica joven, sobre todo en los dos años de encierro/cuarentena, de 2020 a 2022, en los que la mayoría de creadorxs, creativxs y críticxs,<sup>21</sup> nos encontramos, de alguna manera, anclados a la computadora y sobre todo a las redes sociales.

En 2013, Grant Kester, historiador y crítico de arte, escribió para la publicación en línea *e-flux* el artículo “El dispositivo expuesto: algunas limitaciones de la crítica de arte actual”, el cual fue retomado, en una versión más breve, en *Letras Libres*, en 2019. En él aborda algunas problemáticas presentes en el ejercicio crítico en relación con las prácticas artísticas relacionales, como la reducción de una obra de arte y su experiencia social y estética a una teoría que limita y borra el alcance y complejidad de la obra en pos de una crítica de corte teórico y academicista, “un modelo de crítica de arte en el que se asigna importancia primordial a la habilidad de explicar textos teóricos en términos más simples o accesibles”<sup>22</sup> que muchas veces termina en una lectura superficial de la obra.

Este modelo tuvo su origen y auge en los años setenta y ochenta en medios escritos, como la revista estadounidense *October*, con figuras como Rosalind Krauss y Hal Foster, que buscaban revitalizar la crítica

<sup>21</sup> A partir de este punto, a lo largo del cuerpo del texto, se utiliza constantemente el neutro “x” para referir a las figuras del crítico, curador, artista que, si bien va de la mano con el fenómeno de trasgresión y ruptura al academicismo por parte de lxs agentes que forman parte de las plataformas, medios y redes que se abordan en el texto y que cada vez es más común en las distintas redes sociales y comunidades online; sobre todo responde a la capacidad y derecho de autoidentificación de lxs agentes que fueron consultados para este texto y ponencia que no se ubican dentro del binarismo de género.

<sup>22</sup> Grant Kester, “El dispositivo expuesto: algunas limitaciones de la crítica de arte actual”, *Letras Libres* (1<sup>o</sup> de junio, 2019). <<https://letraslibres.com/revista/el-dispositivo-expuesto-algunas-limitaciones-de-la-critica-de-arte-actual/>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

a partir del impulso intelectual y teórico en contra de una “crítica pictorialista”, pero que, a la larga, ha terminado por convertirse en una fórmula que limita e interpone una barrera teórica y conceptual entre el espectador/lector y la obra. En este sentido, propone el ejercicio de recepción y práctica de la crítica de arte en relación con los modelos de producción artística relacional de los años noventa y dosmiles, cuando:

Producción y recepción coinciden cuando la práctica es dialógica y la recepción misma se reformula como un modo de producción. Como resultado, el momento de la recepción no está oculto ni es inaccesible para el artista ni para el crítico. Por lo tanto, requerimos nuevos modelos de recepción capaces de dirigirse a la experiencia real, no a la hipotética — o académica, teórica—, de los participantes de un proyecto, con particular atención a los parámetros de agencia y reacción.<sup>23</sup>

Este modo de recepción a partir de la práctica dialógica y horizontal puede trasladarse a algunos ejercicios de escritura de la crítica contemporánea, donde al establecer relaciones, ya sea de amistad, camaradería, intereses, etc. que interpelan tanto a lx artista como lx críticx, la práctica dialógica y relacional se expande y sobrepasa los límites teóricos y academicistas de una crítica estrictamente intelectual y cuyo campo de acción se desborda en la escritura creativa, la colectividad, *posts* o memes en *Instagram* o *Facebook*, videos en YouTube o TikTok que, además de realizar una valoración intelectual de la obra y servir como un puente entre la obra y el espectador/lector, funciona como ejercicio autorreflexivo y de acompañamiento con los artistas.

En 2020, en Instagram, con el *username* de @fun.harte surge fun(h) arte como escape del encierro de la cuarentena y la pandemia. Se trata de un proyecto que se gesta entre amigxs conformado por Azul Taboada, Zyanya Arellano, Daniela de la Torre, Jeny Mora, Diego Olmos y José Hernández, en el que realizan crítica de arte contemporáneo

<sup>23</sup> *Idem.*

en México, a través de distintas redes sociales y plataformas digitales como Facebook, TikTok e Instagram, cuya propuesta es “expandir la visión del arte de una manera entretenida resonando de manera más significativa con diversos públicos, sin sacrificar la complejidad de los temas”<sup>24</sup> que abordan en sus diferentes formatos, apartándose y deconstruyendo la estructura y lenguaje de la academia.

A través de la realización de videos de corta duración, memes, *posts*, *sketches*, entrevistas y visitas a estudios realizan ejercicios críticos desde la sátira, la comedia y el meme, desvinculándose de la tradición escrita y cumpliendo su objetivo de acercarse a un público mucho más amplio y que resuena en la comunidad artística emergente, especialmente, de la Ciudad de México. Fun(h)arte se concibe desde la colectividad y se encuentra conformado por artistxs, curadorxs y diseñadorxs que, al formar parte de estos videos, establecen alianzas y relaciones horizontales y no mediadas con lxs artistas, espacios de exhibición e instituciones, habitan la crítica, transformándola así en un acto performático en línea. Es así como, en palabras del historiador y crítico de arte Alberto López Cuenca: “la crítica se inserta en el propio ejercicio de la producción artística y plástica”.<sup>25</sup>

Este modelo crítico/artista/curador no es reciente y tiene figuras como Andrea Fraser y la crítica institucional en los ochenta en Estados Unidos y, en México, se encuentra presente en artistas/ críticos como Abraham Cruzvillegas con su columna en *Reforma*, Mónica Mayer con “Polvo de Gallina Negra” en su página/archivo *pintomiraya.com*, Felipe Ehrenberg y actualmente el mismo Pablo Helguera con sus múltiples columnas en revistas en línea como *Artishock* y *Código* y

<sup>24</sup> “Especial FunHarte: Art week covidota. Lo que pensamos sobre las ferias de arte”, *Chiquilla Electrónica* (11 de febrero, 2021). <<https://chiquillaelectronica.com.mx/category/funharte-3/>>. [Consulta: 28 de junio, 2023] y FunHarte, “Statement de FunHarte” (mayo, 2020), <<https://www.facebook.com/funharte/about>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

<sup>25</sup> FOCA, Mesa 1: “La crítica de arte después de la muerte del crítico de arte”, *Obras de Arte Comentadas*. <<https://www.facebook.com/obrasdeartecomentadas/videos/957689308064594/>>. [Consulta: 15 de diciembre, 2022.]

su página archivo pablohelguera.net, por nombrar algunos. Tampoco son menores los casos de críticos/curadores con espacios en revistas y plataformas propias en internet y de libre acceso, como Cuauhtémoc Medina y su blog personal *Tzopilotl. Apuntes críticos* y recientemente el archivo de *Despatriarcalizarelaarchivo.com* coordinado por Natalia de la Rosa y Roselin Rodríguez Espinosa.<sup>26</sup>

Tampoco es reciente la noción y preocupación de la muerte del crítico como agente y la crítica del arte como práctica, aunque pareciera estar constantemente en crisis. Juan Carlos Buenrostro<sup>27</sup>, historiadorx, críticx y voguera, urge sobre la necesidad de poner fin a la figura del o el gran crítico/crítica, así como se dio el fin del gran relato de la historia del arte para Arthur Danto en los noventa, para abrir espacio a la pluralidad de distintas voces, crear y abordar nuevos dispositivos de difusión, creación y acercamiento de crítica de arte. Una democratización de los medios y su producción.

Para Juan Carlos, así como para el equipo de fun(h)arte es necesario entender la intimidad de la obra de arte y de lxs artistas para poder hablar de ella. Apuntar hacia los procesos artísticos y, como define, compartir conmociones. En su quehacer hay una búsqueda constante por sobrepasar la figura del crítico agresivo y del crítico intelectual como brújula única.

Basta poner como ejemplo el caso de la curaduría en conjunto con lx artista Tuxamee para la exposición “La Máscara de la Maringuía” en la galería Jesús Gallardo, México, en 2021; la cual, a partir de vivencias que interpelan tanto a lx artista como al críticx: la disidencia sexual, lo *queer*, los conflictos de territorio y la centralización del mercado de arte, dio como resultado el texto crítico “Tuxamee. Historia de

<sup>26</sup> Véase *Pablo Helguera Archive*, 2008, <<http://pablohelguera.net>>; Cuauhtémoc Medina, “José Humberto Medina Ortiz”, *Tzopilotl. Apuntes Críticos* (5 de noviembre, 2020). <<https://cuauhmedina.wordpress.com>> y “Manifiesta para despatriarcalizar el archivo”, *Despatriarcalizar el Archivo*, <<https://despatriarcalizarelaarchivo0.hotglue.me/?manifiesta>>.

<sup>27</sup> Juan Carlos Buenrostro, “Crítica de arte para qué”, *JuanKi Buenrostro*. <<https://www.youtube.com/watch?v=FwAZ7fHfHAo>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

un cuerpo a fragmentos” que toma autores y elementos teóricos de la crítica de arte intelectual y la deconstruye en una crítica desde la escritura creativa que fue difundida en post personales del Facebook del criticx y en plataformas de difusión de arte especializados como *Terremoto*, plataforma editorial en línea e impresa.

Para Kester “al escribir sobre algún objeto de arte, el crítico necesita estar presente ante la obra durante un periodo de tiempo limitado (algunas horas, un día) para adquirir siquiera un entendimiento básico del mismo”.<sup>28</sup> La crítica contemporánea, y muy buena parte de la que se realiza en redes sociales, lleva más allá el entendimiento básico de la obra para compartir y autorreflexionar sobre el quehacer de la crítica, el quehacer de la obra, el artista e incluso el estado del arte.

En esta búsqueda de alejamiento, ruptura y deconstrucción con la academia y su lenguaje especializado surge *Obras de Arte Comentadas* (ODAC), que tiene como propósito cuestionar la jerarquización de los medios de difusión de arte y, recientemente, superar la figura del gran crítico, así como proponer nuevas formas y medios de producción de crítica de arte con la creación del Foro de Crítica de Arte (FOCA) en 2021, medio que a la fecha se ha posicionado como una de las plataformas de difusión de arte más populares en Facebook en la Ciudad de México. Fundado por Baby Solís, divulgadora y crítica de arte, originalmente ODAC nace en diciembre de 2017 como:

Un medio digital de divulgación de arte [...] que recomienda exposiciones, obras en específico, artistas emergentes, libros, textos y otros materiales audiovisuales. Difunde el trabajo de artistas que están fuera de los circuitos de museos, galerías e incluso espacios independientes. Todo esto manteniendo un enfoque descentralizado, sin dar preferencia únicamente a lo que sucede en las escenas del arte de las grandes ciudades.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> G. Kester, *op. cit.*

<sup>29</sup> “Acerca de”, *Obras de Arte Comentadas*. <<https://obrasdeartecomentadas.com/about/>>. [Consulta: 28 de junio, 2023] y “¿Cómo divulgar arte en la era del internet?”

Es un medio digital que se origina en Facebook y que ha encontrado cabida y se ha apropiado de otras redes sociales como Instagram, TikTok, Twitter, hasta tener su propio dominio en línea con obrasdeartecomentadas.com.

Aunque ODAC en un principio fue fundada y dirigida por Baby Solís, la realidad es que, actualmente, funciona a partir del ejercicio colectivo, de intercambio y discusión, en el cual se entrecruzan y forman lazos y afectos con distintos agentes culturales y del arte en redes sociales como fun(h)arte, Chiquilla Te Quiero, Amigas Íntimas, curadoras/es y críticos independientes o inscritos en la academia y en medios especializados.

Es en este entrecruzamiento y en colectividad como sucede un cambio en la producción y recibimiento de la crítica, donde la figura del crítico solitario se vuelve insostenible y que se evidencia más en las prácticas desde internet y las redes sociales y al que refiere López Cuenca como:

Las redes de colaboración digitales no hacen otra cosa que evidenciar en su ejercicio la condición colectiva del conocimiento. El significado y el valor no se generan sólo adquiriendo objetos y consumiéndolos sino que se constituyen también, y ahora especialmente, en el intercambio social a través de las redes informacionales y las nuevas formas de cooperación. Esto se hace patente en la proliferación de nuevas estrategias de operación no sólo en espacios como internet sino en multitud de proyectos que se sustentan en la colaboración, el trabajo colaborativo anónimo o el intercambio.<sup>30</sup>

Entrevista con Baby Solís, responsable de la plataforma Obras de Arte Comentadas”, *CodiceGrafía* (24 de septiembre, 2019). <<https://codicegrafia.mx/como-divulgar-arte-en-la-era-del-internet/>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

<sup>30</sup> Alberto López Cuenca, *Los comunes digitales: nuevas ecologías del trabajo artístico*. México, Secretaría de Cultura, 2016, pp. 71-72. <[https://vision.centroculturaldigital.mx/media/done/comunes\\_c.pdf](https://vision.centroculturaldigital.mx/media/done/comunes_c.pdf)> [Consulta: 28 de junio, 2023.]

Como parte de este acercamiento y apertura directa, descentralizada, destextualizada y colaborativa de la crítica de arte, atravesando el contexto del encierro/cuarentena y pandemia y en sintonía con el propósito de generar contenido mediante redes sociales ODAC organizó el FOCA, del primero al tres de septiembre de 2021. Se trató del primer foro sobre crítica de arte transmitido por Facebook Live, el cual contó, a lo largo de tres mesas, con un panel de críticos, críticas y críticxs tanto independientes como institucionalizados como Andrea Cuevas, Alejandra Villasmil, Paola Eguiluz, Fernando Castro Flórez, Alberto López Cuenca, Juan Carlos Buenrostro, entre otrxs.

FOCA problematizó sobre la figura del críticx de arte y el potencial de deconstruir la práctica crítica a partir de posicionamientos decoloniales, posturas y acercamientos con el feminismo y las disidencias, lo *queer* y antihegemónico, y se propuso repensar su quehacer desde la descentralización de la crítica, su realización como ejercicio colectivo a través de la escritura creativa o destextualizada, su difusión en medios impresos y digitales, así como su incursión y práctica en redes sociales.

Si bien la crítica de arte históricamente se ha vinculado con la escritura académica e ilustrada, su práctica en redes apunta a la desvinculación y deconstrucción de esta y del lenguaje especializado, así como de su tradición escrita, donde “el texto académico es visto con resquemor por el consumidor de clickbait, e incluso por la crítica periodística experimentada. Lo ven con animadversión por su jerga especializada, piensan que los historiadores e investigadores solo se comunican con sus pares, que las citas a pie de página y referencias estético-filosóficas son tediosas y crípticas”,<sup>31</sup> señalando así la problemática del acceso a la educación artística y profesionalización de la crítica de arte al que se enfrentan lex críticxs de arte jóvenes y las plataformas y medios especializados, así como el público que se enfrenta a la crítica de arte a través de la pantalla.

<sup>31</sup> Alejandra Villasmil, “Postura Crítica en la escritura sobre arte, en la era del clickbait”, *Artishock* (31 de agosto, 2020). <<https://artishockrevista.com/2020/08/31/postura-critica-escritura-sobre-arte/>>. [Consulta: 28 de junio, 2023.]

En estas mesas, también se abordaron las complejidades y retos de mantener a flote estas plataformas, ya que todas ellas, al ser independientes, deben buscar medios de subsistencia en redes en las que se recurre a apoyos por medio de campañas de donación y suscripción a sus canales y plataformas como *Patreon*, *Gofundme*, becas de producción como PAC o FONCA que no comprometan — en la medida de lo posible— la libertad del ejercicio crítico y el formato en que deseen llevar a cabo los proyectos.

No obstante, partiendo de la idea de la crítica como un ejercicio desjerarquizado, de reflexión argumentada e interpretación atemporal en el cual se detonan preguntas, quehaceres y afectos que permite el acercamiento y discusión con otros públicos, la reapropiación del lenguaje escrito como escritura creativa o colectiva se presenta como una posibilidad que es acogida por medios como *Chiquilla Te Quiero*, editado por Javier Zugarazo, *Amigas Íntimas*, proyecto editorial de Milagros Rojas y Catalina Berarducci, *Intercuraduría*, coordinado por Adriana Flores y Emilia Rendón, entre otros que comparten el formato editorial en redes sociales.

En la reapropiación del texto crítico y difusión del arte en un sentido horizontal es como se continúan formando alianzas que derivan en intercambios y colaboraciones como la que llevaron a cabo *fun(h)arte* y *Chiquilla Te Quiero*, revista de arte en México y América Latina, en el Especial de la Semana del Arte en 2021, o en los brincos que hacen lxs autorxs, críticxs y artistas entre distintas plataformas. Se tejen redes de afecto dentro de las redes. Este ejercicio permite una relación con el espectador/lector, lx críticx de arte y lx artista de manera más horizontal, en la que todxs se retroalimentan al alcance de un *click*, un mensaje directo e incluso una reacción. Asimismo, al ser espacios y plataformas no direccionadas y autogestivos, permiten que la crítica sea de carácter, si bien a partir de un conocimiento especializado, mucho más íntimo y personal.

Aunque estas publicaciones, medios y plataformas de difusión y crítica de arte, sobre todo las mesas del FOCA, contaron y cuentan con la opción de hacer comentarios y preguntas de forma simultánea,

y “en vivos”, es importante notar que, normalmente, son pocas las intervenciones textuales o argumentativas sobre las reacciones (me gusta, me encanta, me divierte, etc.) y comentarios que continúan generándose sobre los videos, memes, publicaciones de Facebook, Instagram y Twitter, y dentro de los cuales muchos buscan descalificar y desvalorizar el ejercicio crítico realizado a partir de cuestionamientos que parecieran no tener fundamento. Esta dinámica post-posteo se replica en la mayoría de plataformas digitales y propuestas de estudio y difusión de arte que cuenten con la sección de comentarios y la bandeja de mensajes directos abierta.

Existe un tipo de recepción y respuesta que se da en los comentarios y en las reacciones, si no de forma física, sí de forma casi inmediata, en la que, según Alejandra Villasmil, directora de la publicación en línea *Artishock* y crítica de arte, “nos topamos, por un lado, con lecturas compartidas por actores que se dedican a interpretar los hechos artísticos apoyados en la investigación y el análisis riguroso. Pero muchas otras apariciones en espacios como Facebook no son sino impresiones de personas que se consideran a sí mismas, o son consideradas, ‘opinadas’, criterios por lo general volátiles y fugaces, superficiales y desinformados”.<sup>32</sup>

Donde, la mayoría de las veces, las pasiones propias y el sentimiento de quien emite estos comentarios se sobreponen sobre la razón y al acercamiento con la obra de arte mediado en el que realiza este juicio o crítica se identifica a sí mismo en la obra, dinámica a la que se suma el espectador/ lector en la que al alcance del *click* tiene la posibilidad de emitir un comentario u opinión sobre cualquier cosa que en el momento lo interpele.

Montero refiere a estas prácticas y juicios de valor como una vuelta hacia la crítica romántica del siglo XIX y Stendhal, escritor y crítico de arte francés, pues, “puede que no todos tengamos conocimientos sobre ciertos temas, pero todos tenemos pasiones [...] y la posibilidad

<sup>32</sup> *Idem.*

de opinar de todo y sobre todo”.<sup>33</sup> Son estas pasiones y la facilidad de emitir y compartir un *post*, meme o video, generar contenido en la red, los que dan paso a la opinología, ignorando o descartando ya sea de manera deliberada o no el ejercicio formalmente crítico y poniendo en tensión los espacios especializados de crítica y difusión de arte que parecieran ceder ante los *likes*, la sección de comentarios y la figura de lxs *artfluencers*.<sup>34</sup>

De esta forma queda expuesta la discusión y su función pública dentro de las redes y el poder de convocatoria que tiene un comentario polémico en espacios, foros, *lives* en Facebook o Instagram y videos en Tiktok. Este tipo de “nuevos” formatos no pocas veces sucumben en una espectacularización de la teoría y la crítica, donde el arte y el ejercicio crítico pasan a segundo e incluso último plano y el comentario los lleva a su descalificación, la discusión y desjerarquización sobre el arte y la crítica se pierden en un mar de comentarios, opiniones y juicios de valor, en la red social de su preferencia en la que “abundan los ‘usuarios críticos’ — o criticones— [...] que, habiéndose formado un juicio a partir de las múltiples lecturas que ofrece el hipertexto, se sienten divinamente facultados a emitir opiniones, dando por sentado que éstas son válidas, útiles e, incluso, irrefutables.”<sup>35</sup>

Al término de su artículo de 2019 en *Código*, Montero lanza la pregunta: “¿Cuál es la plataforma óptima para hablar de arte?”. Pareciera que el uso de las redes e Internet en relación con los estudios del arte fuese más funcional y óptimo como un repositorio de obras, archivo y texto. El ejercicio crítico en las redes sociales detona una serie de interrelaciones y visibiliza las problemáticas que hay en tratar de preservar la tradición crítica e histórica del crítico de arte y su pro-

<sup>33</sup> Daniel Montero, “Boomerang y trompo...”.

<sup>34</sup> Artfluencer como concepto aplicado al/la *influencer* cuyo enfoque de difusión son las artes. Según el diccionario Oxford Languages lo define como: “Persona que destaca en una red social u otro canal de comunicación y expresa opiniones sobre un tema concreto que ejercen una gran influencia sobre muchas personas que la conocen”.

<sup>35</sup> A. Villasmil, *op. cit.*

fesionalización, también abre la discusión sobre la opinología y sus alcances donde se pone en relieve las preguntas sobre las prácticas de *funar* y cancelación de una obra o artista a partir de juicios de valor, de los cuales vale la pena preguntar: ¿qué tan críticos resultan?, ¿aportan a la conversación y a la crítica o terminan por cerrarla?

Entonces, habría que tener presente que el quehacer de un crítico en cualquiera de sus formatos debe poner en crisis, pervertir, la estructura y sistemas jerárquicos del arte, y de su propia práctica, ya sea a partir de la sátira, el meme, la conmoción o los afectos. Siendo así que, tomando en cuenta la propuesta de Grant Kester por un “entendimiento más reflexivo y recíproco de la relación entre teoría y práctica en la crítica de arte”.<sup>36</sup> La crítica de arte en redes sociales, si bien busca deconstruir y separarse del lenguaje especializado y de la academia, deberá venir de un conocimiento y entendimiento de la obra de arte y su contexto de producción mismo que implica un acercamiento horizontal artista-críticx, cuyo entendimiento reflexivo de la teoría y autorreflexivo del crítico facilitará el acercamiento del espectador/lector con la obra de arte.

En una clase, el historiador del arte Luis Vargas Santiago comentaba que a nuestra generación le tocará —y ya le está tocando— pensar en la figura y uso de las redes sociales en los estudios del arte, en la cual son necesarios los matices de la conversación y claridad en el posicionamiento desde donde se enuncia la crítica. Mientras tanto, entre *posts*, memes, *links* y comentarios en YouTube y Tiktok, la crítica de arte en redes sociales sigue mostrando síntomas de lo que pudiera o no llegar a ser.

<sup>36</sup> G. Kester, *op. cit.*



II.  
LA CRÍTICA MEXICANA  
Y SUS CIRCUITOS DE  
ENUNCIACIÓN-RECEPCIÓN



# LA POLÉMICA ENTRE EL ESCRITOR IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO Y EL PINTOR FELIPE GUTIÉRREZ: UN PROBLEMA ESTÉTICO

DIANA HERNÁNDEZ SUÁREZ<sup>1</sup>  
Universidad Veracruzana

La introducción de las ideas estéticas como campo de discusión en México se dio de forma muy similar que en el resto del mundo hispánico. La Estética — como disciplina y como problema epistemológico sobre el arte y la belleza— fue una suerte de necesidad ante la imperante organización política de las producciones artísticas en los Estados nacionales en ciernes y en procesos de consolidación y legitimación entre las nuevas repúblicas. La crítica surge como una necesidad de organizar los aspectos políticos propios de las nuevas comunidades imaginarias, por lo que se necesitaban estándares de ejecución de un juicio; para el caso de las artes: ¿con qué criterios de valoración debía legitimarse un artefacto artístico? ¿Ante quién debía legitimarse el arte? Estas preguntas, evidentemente, trajeron consigo la interrogante sobre el arte mismo.

La polémica que entre 1884 y 1885 sostuvieron el pintor Felipe Gutiérrez y el consagrado escritor Ignacio Manuel Altamirano en torno a la función de la crítica de arte es un claro ejemplo de cómo las ideas estéticas fueron argumentos legitimadores de proyectos e inclinaciones políticas, antes que producto de la reflexión filosófica. Cabe señalar que, en el ámbito hispánico, la reflexión filosófica de la estética surge atada a los intereses de los liberales moderados por legitimar

<sup>1</sup> El presente texto fue realizado dentro del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, asesorado por el Dr. Pablo Mora Pérez-Tejada.

su proyecto político, por lo que no resulta extraño que la reacción de los liberales radicales haya sido la de exigir un “programa” material y tangible — identificado con el mundo— para la producción del arte, antes que legitimar fundamentos religiosos ante lo incorpóreo y animista de “lo sublime” y “lo bello ideal” del idealismo. Según Angulo, la noción y función de la Estética se relaciona con instituciones positivas y con el liberalismo moderado.<sup>2</sup> Así pues, el interés de este ensayo es mostrar cómo lo que se establece de fondo en la polémica entre el joven pintor Gutiérrez y el erudito Altamirano era una postura específica sobre la función del arte y los criterios de valoración que debían establecerse para legitimarlo. Si bien la Estética como problema filosófico no está presente, sí subyace a los diversos argumentos según la afinidad política de cada contendiente. Mientras Altamirano es afín a la doctrina realista para legitimar el proyecto nacional reformista, Gutiérrez fundamenta su ejercicio artístico y crítico en el idealismo casi religioso. Para argumentar la hipótesis de trabajo, se utilizará la polémica como hilo conductor, con el fin de mostrar cómo se articulan los argumentos de cada parte.

Esta polémica, que ha pasado casi inadvertida en los trabajos de revisión sobre las ideas estéticas en el México decimonónico, permite analizar cómo la disputa por el derecho de legitimidad política atravesó el ejercicio crítico y artístico: el arte fue entendido como un garante y productor del proyecto de nación, y como una consecuencia de la estabilidad del Estado.<sup>3</sup> En el proceso de institucionalización de las

<sup>2</sup> Raúl Angulo Díaz, *La historia de la cátedra de estética en la universidad española*. Madrid, Pentalfa, 2016, p. 13.

<sup>3</sup> Entre los pocos trabajos que han abordado esta polémica, explorando diversas aristas sobre la discusión y el papel del arte en el México decimonónico, se encuentran la importante mención que hace Luz América Viveros al respecto del proceso de consolidación de la crítica y de la autonomía del campo artístico y literario como dos espacios diferenciados en México: “Estudio preliminar”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras, XVI. Arte, viajes, espectáculos, artículos y crónicas (1880-1894)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pp. LXXIX-CXXVII, así como la mención que hace Tomás Pérez Vejo sobre esta polémica para mostrar la forma como la crítica

artes, hubo, a grandes rasgos, dos posturas crítico-estéticas sobre la producción artística: aquella que pretendía conformar una preceptiva creadora a partir de supuestos miméticos de la tendencia realista, y aquella que, identificada con el idealismo, entendió el acto creador como irreductible a lo material y al precepto. La discusión de fondo entre realismo e idealismo responde a intereses políticos claramente establecidos entre aquellos que apoyaban uno y otro. Para el caso de México, en donde la discusión sobre la Estética se llevó a cabo sobre todo en la prensa, es posible apreciar que los diarios católicos exaltan la idea de la belleza ideal, de lo sublime y de la libertad filosófica como criterios de valoración estética — incluso estos diarios introducen comentarios filosóficos sobre la Estética— ; por el contrario, los diarios identificados con el liberalismo radical se inclinan por considerar las artes como artefactos nacionalizadores en la conformación de un Estado-nacional a partir de un proyecto político específico sin conceder “libertad” expresiva en virtud de la claridad nacionalizante.

En el ámbito hispánico, la Estética se reflexiona a partir de la distinción entre dos doctrinas generales radicalmente distintas de la belleza: el realismo y el idealismo. Mientras que para el realismo, la belleza está en la Naturaleza — con mayúscula—, y se percibe gracias a los órganos sensibles, por lo que debe ser imitada en el arte como fundamento de verdad, para el idealismo, el arte bello — y la verdad— consiste en encontrar y plasmar la belleza del espíritu, por lo que el arte es expresión del objeto exterior que habría sido concebido interiormente por el artista para elevar el espíritu.<sup>4</sup> Por “lo bello ideal”, se entendía la concepción mental del hombre por la abstracción de lo bello en la naturaleza, de forma que el arte bello es la realización material de lo

podía ser pensada como un artefacto nacionalizador: “Arte y construcción nacional. México y España, o cómo imaginar memorias antitéticas de los mismos hechos”, en Ángeles Barrio, Andrés Hoyo y Manuel Suárez, eds., *Latidos de nación: Europa del sur e Iberoamérica en perspectiva histórica*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 209-242.

<sup>4</sup>R. Angulo Díaz, *op. cit.*, p. 27.

sublime que, por medio de la belleza, manifiesta la experiencia de lo infinito o de Dios. La belleza eleva el espíritu hasta “el Ser Supremo”. De tal argumentación, se desprende que la doctrina idealista y los fundamentos filosóficos de la Estética idealista de Hegel fueran afines a los liberales moderados y católicos. De acuerdo con esta propuesta, lo bello debía agradar a la sensibilidad, a la razón y al sentimiento de lo bello, lo que era un rasgo desinteresado con la finalidad de evitar que el arte se confundiera con lo útil,<sup>5</sup> mientras que el realismo exigía que el arte siguiera reglas específicas para que fuera de utilidad para los proyectos nacionales.

Un aspecto importante por considerar en el desarrollo de esta polémica es que se cruzan diversos factores de orden político en relación con el ejercicio de la crítica y la creación artística. Tal como ha observado Luz América Viveros, es importante destacar que en la polémica entre el pintor y el escritor, hay un interés por legitimarse como autoridades críticas en materia de arte, de acuerdo con una noción incipiente de profesionalización del crítico. Viveros advierte que es un ejemplo de cómo la crítica de arte hecha por letrados no siempre fue bien recibida por los pintores, lo que, en efecto, ya muestra un espacio de especialización de campos: entre críticos de arte y críticos literarios. La autora agrega que se discuten las competencias “para opinar sobre arte con los mismos argumentos y perspectivas con que pudiera hablar sobre literatura”,<sup>6</sup> lo cual, en el fondo, es un reclamo por el derecho de legitimidad. En efecto, el escritor ostentó su autoridad como letrado —dirigente de la opinión pública— para establecer criterios de valor artístico sobre el trabajo de la Academia de San Carlos; tales criterios estuvieron en función de una supuesta misión que todo artefacto cultural debía incidir en la construcción y consolidación de una nación.<sup>7</sup>

El 6 de octubre de 1884, en las páginas de los periódicos católicos *La voz de México* y *El Tiempo*, se publicó la “Vindicación de los

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> L. A. Viveros, *op. cit.*, p. LXXXV.

<sup>7</sup> T. Pérez Vejo, *op. cit.*, p. 218.

Artistas mexicanos antiguos y modernos” del pintor Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904), en respuesta al juicio crítico sobre la pintura en México expuesto en la “Revista artística y monumental”, que escribió Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) para el *Almanaque histórico, artístico y monumental de México*, impreso en Nueva York en 1883, a cargo del escritor jalisciense Manuel Caballero (1849-1926). Con cierto tono provocador, Gutiérrez se enfocó en criticar la postura histórica y política con la que Altamirano juzgaba el arte producido antes del México independiente, así como el arte producido antes de la restauración de la República. Ante la importancia divulgativa e informativa del Almanaque, sobre todo en el extranjero, así como de la opinión generada por una figura intelectual como la del “Maestro”, para Gutiérrez era imperante señalar los equívocos cometidos para evitar una “difamación” de la Escuela mexicana de pintura. Acusaba al escritor de no tener autoridad para realizar juicios críticos en materia de artes plásticas no sólo por su supuesto desconocimiento de la historia de las artes en México de los siglos XVI, XVII y XVIII, sino porque Altamirano ignoraba completamente los criterios estéticos y principios del arte para comprender las ideas sublimes plasmadas en las producciones pictóricas. Tal “desconocimiento” llevó al escritor, según Gutiérrez, a realizar una valoración totalmente ajena a todo precepto y principio artístico, para dar cabida a una crítica de carácter partidista, basada en prejuicios antirreligiosos y radicalmente liberales, con el único propósito de menospreciar toda aquella producción que no se apegar al proyecto político y artístico que enalteciera la República.<sup>8</sup>

En cierto afán por instituirse como autoridad crítica, Gutiérrez descalificó a Altamirano argumentando que, al ser escritor, se encontraba en un terreno totalmente ajeno a la literatura: la crítica de

<sup>8</sup> Felipe Santiago Gutiérrez, “Vindicación de los Artistas mexicanos antiguos y modernos y de su escuela, ó rectificación á la ‘Revista de Bellas Artes’ que el S. Altamirano escribió en el ‘Almanaque histórico’ publicado por D. Manuel Caballero en Nueva York”, *La Libertad*, 179 (6 de agosto de 1884), p. 2.

arte.<sup>9</sup> El pintor realizó una justificación de por qué el juicio crítico sólo debía ser elaborado por aquellos que, en primer lugar, tuvieran nociones sobre la teoría del arte; y, en segundo, que hubieran visto directamente las obras que juzgan. Agrega que Altamirano no había visto ninguna de las obras que conforman la “escuela mexicana de pintura” al momento de escribir su valoración, sino que basó sus juicios en otros comentarios sobre arte sin haber constatado con los sentidos las apreciaciones plasmadas en su “Revista”.<sup>10</sup> A Gutiérrez le

<sup>9</sup> Cabe señalar que Felipe S. Gutiérrez gozaba para entonces de gran popularidad entre literatos identificados con tendencia idealista y afines a ideas estéticas basadas en la libertad artística que otrora tomarían forma bajo el término “modernismo”, tales como José Martí (1853-1895) y Rafael Pombo (1833-1912). De hecho, Pombo convocó a Gutiérrez, a quien conoció en Nueva York, para que fundara una Academia de Bellas Artes en Bogotá. De acuerdo con Olga Acosta Luna y Cecilia Escobar Ceballos, la relación de Gutiérrez con las propuestas literarias modernistas fue estrecha, y basta para comprobarlo el cruzamiento, a manera de contrapunteo, entre *La cazadora de los Andes* — el primer desnudo femenino expuesto en la Academia de San Carlos— y el poema de Pombo “A Felipe Santiago Gutiérrez”. Olga Acosta Luna, “El Velásquez mexicano”, en *Discursos de la piel: Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904)*. Catálogo de la exposición temporal, Museo Nacional de Arte. México, MUNAL, 2017, pp. 132-141; y Cecilia Escobar Ceballos, *Pintando a la nueva nación*, Toluca, Fondo Editorial del Estado de México, 2012.

<sup>10</sup> Específicamente, Gutiérrez refiere que Altamirano retoma una serie de argumentos, sin fundamento crítico ni estético sobre la pintura en México, ya publicados en 1881, a propósito de la Exposición de 1880. De acuerdo con Gutiérrez, en dicha nota, el escritor considera que la Academia sólo enseña a imitar, no de modelos originales, sino de “lectura de críticos”. En efecto, en su “Revista Artística y Monumental”, Altamirano acusó al magisterio de la Academia de mantener una enseñanza de “imitación servil” a las producciones extranjeras, ajenas a México. Señala como uno de los principales culpables a Pelegrín Clavé, sin quitarle el mérito artístico, pues no había promovido sino la imitación de la pintura del Renacimiento, bajo reglas católicas. Ignacio Manuel Altamirano, “Revista Artística y Monumental”, en *Almanaque histórico, artístico y monumental de México*, ed. Manuel Caballero. México-Nueva York, El Noticioso, 1883. Cabe señalar que estos argumentos también se encuentran en su artículo “La pintura histórica en México”, publicada en 1874, en la revista *El Artista*, dirigida por Jorge Hammeken y Mexía y Juan M. Villela.

resultaba extraño que Altamirano, que “respiraba historia por todos los poros de su cuerpo”, obviara el contexto dentro de la historia del arte en el que se produjeron los cuadros religiosos que tanto menospreciaba.<sup>11</sup> Le parecía particularmente grave que una persona con “boca de oráculo”, cuyos juicios en literatura eran tomados como “verdades de sabio”, infligiera tanto daño a la imagen que en el extranjero se podían formar sobre la pintura mexicana. Reprochó, además, que invalidara las obras de arte de los entonces discípulos de San Carlos, con el supuesto de que no habían superado la pintura sacra y, por lo tanto, no podían ser considerados modernos.<sup>12</sup> Gutiérrez le recuerda la

<sup>11</sup> Tal extrañamiento no era para menos, pues, por un lado, Altamirano había escrito para el mismo Almanaque dos revistas más: “Revista histórica y política” y “Revista literaria y bibliográfica”, en las que el autor, con un criterio historiográfico dirigido a comprender las producciones y los acontecimientos según su tiempo, señala las peculiaridades de la política, los eventos, la literatura y la producción libresca anterior a la Independencia y a la República, y manifiesta las razones que tiene para enaltecer toda producción identificada con “el porvenir” — con la política liberal reformista—, por lo que resulta extraño que haya valorado, a rajatabla, todas las obras novohispanas y dieciochescas como “delirios religiosos”. Por otro lado, para Ida Rodríguez Prampolini, en el siglo XIX había una necesidad por situar históricamente las obras, como un producto vivo en y de la cultura y la sociedad. Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de Arte en México en el siglo XIX (1858-1878)*. México, UNAM, 1964, p. 31. Esta consideración es importante tenerla en cuenta, dado que, en efecto, el conocimiento histórico sobre México de Altamirano era irreprochable, pero, tal como advierte Gutiérrez, la concepción que se tenía sobre la Historia y las concepciones sobre estética que cada autor tenía fue lo que suscitó esta polémica.

<sup>12</sup> En su artículo de 1874, Altamirano manifestó que, tras visitar la Exposición de la Academia de San Carlos, pudo constatar que se trataba de una institución retrógrada que no tenía el más mínimo interés por servir a la Patria ni de representar el espíritu moderno: “de ningún modo el sentimiento patriótico, ni la idea filosófica moderna, ni aún el carácter local y moral de un país, porque los eternos principios de lo bello se adaptan a todas partes y revisten todas las formas” (p. 8), por lo que se pregunta “¿Por qué tantos jóvenes, poseyendo un verdadero conjunto de cualidades artísticas, no han acometido la empresa de crear una escuela nacional, moderna y en armonía con el progreso incontrastables del siglo XIX? ¿Por qué esa estéril y tediosa consagración a imitar servilmente los modelos de una escuela determinada, resistiendo los impulsos

“renovación” artística basada en los fundamentos teóricos sobre estética que habían iniciado Clavé, Vilar y Landesio,<sup>13</sup> pero además, agrega que la pintura virreinal siempre había gozado de cierta originalidad expresiva frente a la española. Basado en una postura idealista sobre el arte, justifica su respuesta señalando que los motivos religiosos no eran causa de retraso artístico tal como, en efecto, lo aseveró Altamirano en su “Revista”, dado que el valor del arte estaba en la expresión sublime y no en el tema:

Es cierto que la mayor parte de los asuntos que se ejecutaron en San Carlos fueron bíblicos; pero preguntamos nosotros:

que por todas partes en nuestra época, lanzan el espíritu en la vía del eclecticismo y por consiguiente de una originalidad relativa”, Ignacio Manuel Altamirano, “La pintura histórica en México”, *El Artista*, t. I, (enero de 1874), p. 8. Es posible pensar, a partir de esta repetición de ideas en 10 años, que probablemente Altamirano no había reflexionado sobre el arte más allá de su misión en la configuración de una nación al momento de redactar su texto para el Almanaque. No obstante, en la respuesta a la crítica de Gutiérrez, el escritor despliega toda su erudición y conocimientos sobre estética para sustenta su argumento: que la pintura también era parte de la “construcción” de un ideario nacional en el siglo XIX, por lo que la Academia debía fungir como un espacio de construcción que garantizara el eclecticismo filosófico para dar cabida a la originalidad y autonomía frente a las corrientes europeas.

<sup>13</sup> Recuérdese particularmente la impartición de cursos de Estética, como disciplina, basados en la propuesta artística Nazarena, que trajeron consigo a México los catalanes Pelegrín Clavé y Manuel Vilar. Cabe señalar que Clavé escribió una serie de comentarios críticos sobre obras eclesiásticas dirigidos a sus estudiantes, con el fin de brindarles los fundamentos teóricos para la creación pictórica. En 1990 estos manuscritos fueron recuperados por la Instituto de Investigaciones Estéticas con el título *Lecciones estéticas*. Lo cierto es que en ninguna parte del documento se problematiza el arte con fundamentos filosóficos estéticos. De forma paralela a la labor de Clavé y Vilar en México, se puede observar un importante desarrollo sobre la teoría estética en Cataluña, particularmente en los trabajos de Manuel Milá i Fontanals, hermano de Pau Milá i Fontanals, amigo y compañero de Clavé y Vilar. *Cfr.* Pedro Aullón de Haro, “Sobre Millá y Fontanals y la Estética en España, Prefacio a la edición facsimilar de los Principios de Estética (1857)”, Manuel Milá y Fontanals, en *Principios de Estética o Teoría de lo Bello*. Madrid, Verbum, 2013.

¿esta clase de estudio podía poner á los alumnos más tarde en aptitud de poder desarrollar los de historia profana, mitología y costumbres? No dudamos que los inteligentes nos contestarían afirmativamente, supuesto que un asunto en cualquier manifestación, se desarrolla por el ministerio del arte, y como en asuntos más elevados como la Biblia y la mitología, campea más y juega con más extensión la estética, á un pintor que ha hecho su estudio en ellos, se le facilitan los inferiores, recurriendo entonces al realismo o exacta imitación de la naturaleza.<sup>14</sup>

Gutiérrez concluye su texto increpando a Altamirano: que, en lugar de recurrir a una “palabrería inútil” que pretende ser una crítica del arte mexicano, mejor realice reformas en las altas esferas gubernamentales para dirigir los ánimos de la Academia de San Carlos hacia la producción de un “arte nacional”, y así superar “los asuntos horripilantes del Antiguo y Nuevo Testamento”, o, mejor aún, que se abstenga de hacer juicios críticos contra el arte.<sup>15</sup>

Apenas un mes más tarde, el 12 de octubre, comenzó a publicarse en las páginas del periódico liberal, *La Libertad. Periódico Político, Científico y Literario*, una muy extensa respuesta por parte de Ignacio Manuel Altamirano a la “Vindicación” de Felipe Gutiérrez. El objetivo de tal réplica, más que profundizar en cuestiones artísticas —las cuales desestima en un comienzo con argumentos políticos y *ad hominem*—, se aboca a tildar al pintor Gutiérrez de una ignorancia supina, a la vez que también lo invalida como crítico de arte.<sup>16</sup> El estilo

<sup>14</sup> F. S. Gutiérrez, “Vindicación de los Artistas mexicanos...”, *La Libertad*, 180 (7 de agosto de 1884), p. 2.

<sup>15</sup> F. S. Gutiérrez, “Vindicación de los Artistas mexicanos...”, *La Libertad*, 182 (9 de agosto de 1884), p. 2.

<sup>16</sup> Altamirano gozaba de gran prestigio y reconocimiento por la mayoría de los círculos intelectuales del país, tanto por su participación en el Liceo Hidalgo, como en aspectos políticos del país, por lo que su opinión no era fácilmente desestimable en ninguno de los asuntos que se propusiera. Cabe señalar el comentario con el que Caballero

de la réplica es elegante y absolutamente hilarante. Altamirano no desaprovecha una sola línea escrita por el pintor para instaurar burlas permanentes en su contra y desacreditarlo, así como para exagerar los equívocos que van desde errores ortográficos, imprecisiones en conceptos, mal uso de palabras, errores del cajista, hasta vergonzosos errores históricos, cometidos no tanto en la “Vindicación...” como sí en otros textos de Gutiérrez, específicamente en sus *Impresiones de viaje, por México, los Estados Unidos, Europa y Sud-América*, publicado 1883.

Altamirano acusa a Gutiérrez de no haber comprendido la alabanza que él hacía de la pintura en México en su “Revista...” y de haber tergiversado el sentido de su crítica para poner agravios donde no los había, pero se dispone a responder por qué él se encuentra más autorizado para realizar críticas de arte que el pintor; de hecho, señala: “El Sr. Gutiérrez se cree el único escritor autorizado para hacer juicios críticos sobre pintura, porque también se cree un artista consumado que ha estudiado en centros de arte”.<sup>17</sup> Expone una larga lista de autores que, sin ser pintores y desconocer totalmente el proceso de las “mezclas de la pintura y el calentado de cola”, realizan importantes contribuciones al desarrollo artístico de sus respectivos países. Señala que estas autoridades le permiten emitir juicios críticos basados en libros y hechos históricos, sin tener que viajar a “los emporios del arte” — impresión de Gutiérrez— para poder formarse un juicio sobre el valor de la pintura. Agrega que, si bien sí es necesario tener “algunas nociones sobre estética”, basta tener ojos y sentido común para saber si una obra es buena o mala. También puntualiza que no le interesa la

presenta en su *Almanaque* a los colaboradores: “sí puedo afirmar que las distintas personalidades que me han prestado su concurso para esta obra, no han escaseado esfuerzos de todo género á fin de colocar el nombre de México á la altura real que hoy tiene entre los pueblos civilizados, objeto principal de mis esfuerzos y pensamientos que engendró la vida de este libro”. Manuel Caballero, “Introducción”, en *Almanaque histórico, artístico y monumental de México*. México-Nueva York: El Noticioso, 1883, s. p.

<sup>17</sup> I. M. Altamirano, “La Revista Artística del Almanaque Caballero y la Vindicación del Sr. Gutierrez”, *La Libertad*, año VII, núm. 244 (26 de octubre de 1884), p. 1.

“mecánica de la ejecución”, como sí la utilidad que una pintura puede tener para el “edificio social”.<sup>18</sup>

Altamirano se encarniza contra Gutiérrez a lo largo del artículo, que abarca tres meses de entregas en *La Libertad*, con el único fin de desacreditar totalmente su credibilidad como autoridad crítica, como pintor, artista, estudioso del arte; en fin, como sujeto social, por haber cometido el vergonzoso desliz de confundir en su libro *Impresiones de viaje* la Roca Tarpeya, que está junto a la colina Capitolina en Roma, con la roca Léucade, de la que supuestamente Safo se lanzó al mar por no ser correspondida por Faón.<sup>19</sup> Este craso error conforma quizás el motivo más hilarante de toda la polémica, pues Altamirano lo recuerda cada vez que menciona la formación en el extranjero que, según Gutiérrez en su “Vindicación”, lo autoriza como crítico de arte. Una vez instaurado el argumento *ad hominem* en contra del pintor, Altamirano señala con gran ironía que intentará rebatir la “excelsa y erudita” argumentación de Gutiérrez, quien basa toda su vindicación de la pintura virreinal en su “gran conocimiento de Estética y de la historia del arte”, que es capaz de corregir a todos los grandes críticos al documentar la caída de Safo al Tíber. Dice Altamirano: “hablemos seriamente”, la pintura mexicana antigua fue exclusivamente religiosa:

De paso diremos al Sr. Gutiérrez que aunque según él, los pintores no están obligados á saber ni anatomía, ni fisiología, ni nada, bueno es que tenga entendido que por los poros no se respira. Pero aunque se respirara por los poros, no por eso

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> Este error desafortunado por parte de Gutiérrez, que dio fundamentos de crítica y desacreditación a Altamirano contra los discípulos de la Academia de San Carlos —supuestos conservadores— también ha sido mencionada por el corto animado “Discursos de la piel”, Felipe Santiago Gutiérrez en el MUNAL (sept. 2017-ene. 2018): <<https://fb.watch/hQda7Zz2zS/>>, guion de Luz América Viveros. También aparece en el “Estudio Preliminar”, *op. cit.*, p. LXXXVIII.

sería absolutamente cierto lo que asegura el Sr. Gutiérrez, a saber [que hay una renovación estética en México]<sup>20</sup>

Por medio de silogismos lógicos, Altamirano lleva a la exageración los comentarios de Gutiérrez. Si inicialmente el pintor mencionó que las glorias nacionales en pintura se encontraban muchas veces manifiestas en las producciones de “la escuela mexicana de pintura”, el escritor descontextualiza la aseveración para concluir que Gutiérrez supone que las glorias nacionales están en la pintura y no en las hazañas históricas; así, dice sarcásticamente que es más importante la figura de Rodríguez Juárez que la de Benito Juárez, aunque el primero lo único que ha hecho es “unos cuanto santos”. Algunas entregas más adelante, sin superar la mofa de las “glorias”, señala que, de acuerdo con los postulados del “consumado pintor en los emporios del arte”, resulta más glorioso “luchar contra las dificultades del cuadro de Santa Gertrudis” que contra los franceses:

El Sr. Gutiérrez cree, seguramente, en principio, que la pintura es el arte más necesario y más útil en todos los pueblos, que sus glorias son las que dan más brillo á una nación, que ante ellas palidecen las conquistas de la política, de la ciencia, de la enseñanza popular, de la agricultura, de la minería, del comercio, de la industria y la manufactura, de las artes, en fin, necesarias á la existencia y prosperidad de las naciones.

Si es así, el Sr. Gutiérrez está soñando. La pintura pertenece á las artes del lujo y estas no ocupan, sino el segundo lugar en la atención de los pueblos cultos, después de las artes que dan vida y fuerza a la sociedad. El mundo no puede conceder gloria en primer término, sino á los bienhechores de la humanidad, a los fundadores de pueblos, a los grandes legisladores, a los grandes inventos [...]<sup>21</sup>

<sup>20</sup> I. M. Altamirano, “La Revista Artística...”, (16 de noviembre de 1884), p. 1.

<sup>21</sup> I. M. Altamirano, “La Revista Artística...”, (22 de noviembre de 1884), p. 2.

Insiste el escritor que Gutiérrez defiende el arte virreinal desde la ignorancia y que el único motivo que tuvo de rebatir su “Revista” es porque no lo incluyó entre los pintores modernos importantes del país. Además, reafirma que no hace falta “develar” ningún “misterio” en el arte, y por lo tanto, él, como literato e historiador, está más autorizado para ser crítico de arte que Gutiérrez, quien pretendía fundamentar los principios de la crítica en la capacidad para revelar dicho “misterio”. Gutiérrez señaló como rasgo propio del entendimiento estético el reconocimiento del “misterio del arte”. En otras palabras, señala como aspecto fundamental de la Estética idealista nazarena la representación material del misterio del alma, o del bello ideal, propuesta muy cercana a los postulados de Hegel y al idealismo trascendental de Schelling. Para Gutiérrez, únicamente un creador podía comprender los verdaderos misterios del arte, dado que, por medio de la observación, la apreciación y la crítica se podía lograr una “segunda creación”.<sup>22</sup> No obstante, no refiere ninguna teoría estética para fundamentar sus respuestas, como sí lo hace Altamirano.

Para Altamirano, la crítica de arte debe tener principios históricos y políticos, y para tales efectos recuerda la teoría estética de Taine, y lo señala como el “crítico contemporáneo más profundo y más preciso. [que] no es tampoco pintor”.<sup>23</sup> De hecho, Altamirano recuerda la polémica entre Lessing y Winckelmann para referir la importancia del conocimiento histórico, literario y filosófico frente a los conocimientos técnicos. Agrega que, si la representación artística resulta útil para la nación, puede ser valorada como una manifestación adecuada para el territorio, aunque no desestima que la ejecución es un elemento importante para la construcción del “arte nacional”. El criterio artístico debe ser la capacidad de reproducir con sentimientos sublimes la realidad nacional, para enaltecer y embellecer a la Patria. Tal debía

<sup>22</sup> Gutiérrez desarrolla ampliamente esta idea con respecto a la actitud crítica, en su *Tratado del dibujo y la pintura con un ápice de los diversos caracteres de la escuela antigua y moderna* (1895).

<sup>23</sup> I. M. Altamirano, “La Revista Artística...”, (16 de noviembre de 1884), p. 1.

ser la labor de la Academia de San Carlos.<sup>24</sup> Concluye Altamirano su respuesta con una promesa de continuar demostrando la ignorancia de Gutiérrez, y por extensión, de los directivos y discípulos de la Academia de San Carlos, pues señala que estos artistas no están facultados para realizar críticas de arte porque se inclinarán siempre por exaltar su propia escuela, impidiendo así su mejora; por esa razón, él es la autoridad para indicar el rumbo del arte en México, el cual no ha superado aún el influjo europeo.

Tres meses más tarde, en marzo de 1885, Felipe Gutiérrez publica la primera entrega de su “Contestación al Sr. Altamirano” en *La voz de México*. Su respuesta, muy extensa y solemne, tiene la finalidad de legitimar ante los lectores su postura y autoridad crítica al ser él un gran conocedor de las teorías estéticas que se difundían en la Academia de San Carlos, no sólo con el propósito de “enseñar a pintar”, sino también para estudiar el problema de la belleza y su impacto en los espectadores, aspecto que el creador debía tener claro para lograr el efecto deseado en sus obras. No se trataba — dice Gutiérrez— de representar una idea de forma bella solamente, sino de causar una emoción en el público. De igual forma, este texto pretende limpiar el buen nombre de los académicos, pues considera que es una “horrible calumnia” la acusación que hace Altamirano al señalar que éstos por

<sup>24</sup> Altamirano recordó, en esta polémica, el rechazo expresado por Clavé y Vilar en 1861 contra el gobierno reformista, cuando Juárez llega al poder y suprimió la Junta Directiva — compuesta mayormente por integrantes del partido “conservador” — y puso en su lugar a Santiago Rebull; de igual forma, suprimió la lotería como forma de autonomía financiera de la Academia de San Carlos, para hacerla depender del subsidio estatal del Ministerio de Instrucción Pública y Cultos, de igual forma cambió el nombre a Escuela Nacional de Bellas Artes. Además recuerda que Clavé, Landesio y Cavallari fueron destituidos en 1863 “por negarse a firmar una protesta en contra de la intervención francesa de 1862”, Fernando Báez Lira, “La Academia de San Carlos en México: los actores de la independencia”, Doc.mx. <<https://xdoc.mx/documents/la-academia-de-san-carlos-en-mexico-los-actores-de-la-independencia-5e2b522c168f9>>. [Consulta: 30 de septiembre, 2023.]

estética sólo entendían “la fe religiosa”.<sup>25</sup> Agrega Gutiérrez que él no tiene pretensiones de ser escritor, como Altamirano sí tiene de presentarse como crítico de arte, lo cual, a su juicio, podría atrasar el progreso de las Bellas Artes en México, toda vez que desvía la finalidad artística para favorecer una meta política. De hecho, Altamirano había diferenciado en su respuesta el arte de “puro lujo” y aquellas de “primera necesidad”, argumentando que el Estado no debían apoyar instituciones que se dedicaran a las primeras, cuando la representación, configuración y creación de la identidad nacional era imperante. A lo que Gutiérrez responde en la entrega del 10 de marzo de 1885, que tan consideración era precisamente el “peligro” del atraso de las artes en México, pues no se podía condicionar la creación artística, ni las reglas de la estética, a inclinaciones partidistas.<sup>26</sup>

A grandes rasgos, la polémica entre Gutiérrez y Altamirano se centró en una larga exposición de argumentos sobre los aspectos que acreditan a un letrado o artista para fungir, profesionalmente, como un crítico de arte. Hasta cierto punto puede pensarse que Gutiérrez está apelando ya a una figura del crítico como un profesional que, si bien no era necesario que supiera pintar, era fundamental que conociera las corrientes, escuelas, técnicas y teorías artísticas para poder emitir un juicio imparcial sobre las obras. Resulta contradictorio que Gutiérrez niegue la figura del escritor como autoridad para desempeñar la crítica de arte, puesto que él mismo había recibido, incluso correspondido, críticas positivas realizadas por José Martí o Rafael Pombo, por lo que no es descabellado suponer que el conflicto de base —aunque los argumentos se pierdan en descréditos— sea la postura estética que

<sup>25</sup> F. S. Gutiérrez, “‘La contestación’ al Sr. Altamirano á la Vindicacion escrita por Felipe S. Gutiérrez”, *La Voz de México*, 54 (7 de marzo de 1885), p. 2. Gutiérrez refiere específicamente al comentario que Altamirano expuso tras demostrar su amplio conocimiento sobre Estética: “las ideas religiosas de estos eran las únicas reglas de estética que regían en la Academia, los profesores y alumnos, cuidándose poco de hacer obras de arte, producían con la palabra y el pincel verdaderas lisonjas”. I. M. Altamirano, “La Revista Artística”, p. 1.

<sup>26</sup> F. S. Gutiérrez, “‘La contestación’ al Sr. Altamirano...”, (10 de marzo de 1885), p. 2.

cada uno defendía: la confrontación entre el idealismo y el realismo; posturas que, además, estuvieron enfrentadas desde el nacimiento de la disciplina estética y su relación con la crítica.<sup>27</sup> Mientras que Gutiérrez recurre al Idealismo para pensar la belleza como problema filosófico, Altamirano basa sus juicios en los supuestos estéticos en el realismo, postura más acorde con el proyecto político nacionalista.<sup>28</sup>

Para Gutiérrez, la estética debía ser un criterio de valoración de las obras siempre que los juicios estuvieran fundamentados en las teorías artísticas afines al Idealismo, en defensa del espíritu, lo incorpóreo y sublime. En buena medida, el idealismo fue una reacción contra el sistema axiológico que enarbolaban los liberales reformistas de la República restaurada.<sup>29</sup> De acuerdo con el ideario liberal que

<sup>27</sup> Cfr. R. Angulo Díaz, “La disciplina estética en España”, *El Basilisco*, 44 (2015), pp. 61-75; Pedro Auñón de Haro, *Escatología de la crítica*. Madrid, Dykinson, 2013 y “Estética y objeto estético”, *Caracteres Literarios* (2001), pp. 125-130.

<sup>28</sup> Según he podido comprobar, la aparición de la reflexión estética en México se presentó como una forma de legitimación del espíritu contra el realismo —entendido entonces como una exageración del romanticismo—, y no resulta descabellado señalar que, en realidad, se trató de una reacción contra las Leyes de Reforma y la Constitución de 1857, pues la mayoría de artículos que hacen referencia a la Estética, como disciplina y fundamento de valoración crítica, lo hacen bajo la defensa de la estética “idealista” contra las nociones del arte “realista”. En la mayoría de los casos, las discusiones sobre la estética Idealista utilizan argumentos muy cercanos a la crítica que del realismo hizo Victor Cousin, como un vicio de la imitación de la belleza externa, que considera imperfecta por no tener autoconciencia, mientras que el idealismo no concibe la “inspiración” en la naturaleza. Por otro lado, como señala Angulo, había una intención por parte de los liberales moderados —o conservadores— de simpatizar con la tradición religiosa y buscar el apoyo de los sectores católicos, por lo que argumentaban que la estética rechazaba el sensualismo de Condillac, así como el utilitarismo y corporeísmo la ideología de Destutt de Tracy, tesis contrarias al catolicismo. Cfr. R. Angulo Díaz, *La historia de la cátedra de estética...*, p. 61.

<sup>29</sup> Dicho fenómeno no es exclusivo de México, y como referente inmediato pueden verse las polémicas sobre la estética llevadas a cabo en España, particularmente entre los estudiosos catalanes. Había que puntualizar que la discusión y reflexión sobre la estética como criterio de valoración del arte —y como forma de conocimiento— entró tardíamente a la discusión en español, por lo que su desenvolvimiento estuvo siempre

abogaba por una estética realista, para que México alcanzara el grado de civilización que permitiera estar acorde con el “concierto de las naciones” modernas, el crítico tenía la misión específica de construir y preservar un discurso nacional que fuera garante de la existencia del país como república.<sup>30</sup> La crítica, como concepto ilustrado, fue un argumento constante en el discurso civilizatorio para las naciones liberales en aras del progreso, por lo que definir los fundamentos de valoración sería primordial para pensar en las producciones culturales de un proyecto político específico. El reconocimiento o negación de postulados filosóficos en el ejercicio crítico, para el caso de México, demuestra un campo de disputa por la legitimidad de un proyecto de nación. En sí, puede pensarse que la configuración epistemológica del concepto ‘estética’ fue un elemento de configuración política por medio de la “aplicación” de una u otra teoría sobre el arte.<sup>31</sup>

En México, para la década de 1880, la noción de estética comienza a gozar de cierta claridad dentro de la filosofía, específicamente como rama de la lógica y la psicología. Antes de alcanzar la neutralidad, se afianzaron las posturas entre la reacción contra el materialismo, el corporeísmo y el sensualismo y la búsqueda positivista por representar “la realidad”. Los diarios católicos que enarbolaron la estética idealista y espiritualista, cuya actitud era beligerante contra toda forma de imposición “socialista”, materialista, monista o atea — actitud supuestamente de los liberales radicales—, fueron *La voz de México*,

ligada a una forma específica de conocimiento, tal como apunta Aullón, “Sobre Millá y Fontanals”, p. xii. A manera de contraste, en el ámbito germano la discusión sobre la teoría estética llevaría a un conflicto mayor de carácter político, como la Guerra cultural — Kulturkampf. Mientras que entre los germanos el problema religioso entre católicos y protestantes fue un motivo estético, en el mundo hispano la estética tuvo un carácter político.

<sup>30</sup> Pablo Mora, “Los caminos del hispanismo: la lengua y la literatura en México (1836-1894)”, en Pablo Mora, Manuel Suárez Cortina y Evelia Trejo, eds., *México y España. Estudios comparados sobre cultura liberal. Siglos XIX y XX*. México, UNAM-Universidad de Cantabria, 2021, pp. 95-113.

<sup>31</sup> R. Angulo Díaz, *La historia de la cátedra...*, p. 28.

*La Colonia Española, La Ilustración Católica* y, sobre todo, *El Tiempo y El Tiempo Ilustrado*, entre otros. Por otro lado, se puede identificar una postura en pro del materialismo, el positivismo y la técnica mecánica o industrial en relación con la estética por parte de la prensa liberal — como *El Siglo Diez y Nueve, La Libertad, El Mundo Ilustrado*—, entre varios otros. Sin embargo, a diferencia de la católica, la prensa liberal no manifiesta concretamente una postura teórica sobre la Estética. Esta divergencia de posturas puede verse reflejada con claridad en la polémica entablada entre Altamirano y Gutiérrez.

En conclusión, es de notar que el pintor Felipe Gutiérrez, al fundamentar su respuesta en la estética idealista, buscaba reivindicar el arte, no sólo el religioso virreinal, como expresión sublime, objeto autónomo y de permanente interpretación, de “misterio del alma”. Sin embargo, hay que notar que, para entonces, él no contaba con el instrumental teórico necesario para defenderlo a la luz del agresivo “liberalismo” anticlerical de Altamirano, muy bien fundamentado en aspectos teóricos y críticos. Para Altamirano, la noción de belleza (fuese religiosa o artística) era ajena al racionalismo. Para él, el arte debía ser un reflejo de la realidad del medio social que, para Comte, debía ser el producto de tres causas generales: la raza, el medio y el momento — según expuso en 1835 en su *Curso de filosofía positiva*. La crítica “estética-idealista” del pintor Gutiérrez no pudo sino esbozar el instrumental filosófico de la estética para rebatir el sólido argumento de la primacía de lo “social” y lo “útil” al momento de exaltar un “arte nacional”; pese que para 1884 ya se había expuesto ampliamente el tema en la prensa con una marcada distinción política entre el idealismo y el realismo.

# EL CENTENARIO DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS EN *EL DIARIO DEL HOGAR*

LILIA VIEYRA SÁNCHEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

## Introducción

Filomeno Mata y su periódico *El Diario del Hogar* se mencionan en el pasaje de la historia nacional porque sus artículos contribuyeron al estallido de la Revolución Mexicana, así como al puntual registro de la cotidianidad de los habitantes de la Ciudad de México que transitaban por la calle de Betlemitas, donde estuvo situada su Tipografía Literaria, y que hoy lleva su nombre. Pese a ello, existen pocas biografías que analicen el inicio y el desarrollo de las actividades de este editor y periodista potosino. Aunque *El Diario del Hogar* ha pasado a la posteridad como el periódico que denunció las arbitrariedades del presidente Porfirio Díaz, poco se comenta que los primeros trabajos de Filomeno Mata en el periodismo fueron a la par del ascenso político de dicho mandatario. También, la historiografía ha sido parca en mencionar que *El Diario del Hogar* empezó a circular el 16 de septiembre de 1881, bajo la administración presidencial de Manuel González, jefe de gobierno eclipsado por el poder de su compadre Porfirio Díaz.

El propósito del presente capítulo es destacar la trascendencia de este periódico como una significativa fuente para documentar las opiniones sobre el arte pictórico, sobre todo, porque quedó fuera de la selección de publicaciones que Ida Rodríguez Prampolini empleó para realizar *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, publicada por primera vez en 1964.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos*. México Imprenta Universitaria, 1964, 3 vols. La utilidad y trascendencia

La investigación se concentra en mostrar el interés que otorgó *El Diario del Hogar* al desarrollo de la pintura, particularmente a la celebración del Centenario de la Academia de San Carlos el 5 de noviembre de 1881. Atiende los artículos de tres colaboradores del periódico que abordaron esa conmemoración: el escritor Francisco Javier Gómez Flores, el pintor Felipe Santiago Gutiérrez y, el tercero, un desconocido que sólo firmó con sus iniciales I. H. de L., cuya identidad se indagará a través de las páginas de los periódicos. Brevemente se mencionarán los géneros literarios que ejercieron estos escritores, quienes enlazaron sus percepciones artísticas con el ambiente periodístico para emitir la crítica de arte.<sup>2</sup>

## Filomeno Mata y El Diario del Hogar

Filomeno Mata fue un tipógrafo, editor y periodista. Nació en 1845 en San Luis Potosí, y su deceso se registró en Veracruz, en 1911. Es considerado como el mártir de la libertad de expresión, que practicó para denunciar los abusos de Porfirio Díaz, y es reconocido por la influencia que ejerció en los hermanos Ricardo y Enrique Flores Magón, redactores de *Regeneración*. Pero poco se sabe que su incursión en la prensa fue respaldada por el propio Díaz.

de este libro mereció una segunda edición en 1997, en la cual se hicieron cambios en los subtítulos, se incluyeron más notas periodísticas, a cargo de Angélica Velázquez y Nanda Leonardini; además, se añadieron atractivos forros irisados con las pinturas de Jesús Cagide, José Jara y Manuel Ocaranza, inspiradas en motivos de la academia de arte, la cotidianidad decimonónica y la pintura de tema histórico. Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos* México, UNAM, 1997, 3 vols. Cabe señalar que la fecha de 1902, indicada en el tomo tres de esta obra, presenta un error tipográfico, pues se analiza hasta 1903 como se establece en la primera edición.

<sup>2</sup> La intercomunicación entre los géneros literarios y periodísticos ha sido una línea de investigación abordada por Irma Elizabeth Gómez, Fernando Ibarra y Luz América Viveros. Véase, F. Ibarra, "Introducción. El estudio de la prensa periódica", en *Prensa periódica, géneros e historia literaria. Siglos XIX y XX*. México, UNAM, 2022, p. 14.

Hay un par de biografías elaboradas por sus hijos Luis y Filomeno Mata Alatorre que, en 1945 y 1966, respectivamente, aportaron datos y detalles de la vida de su padre. El libro de Luis, publicado originalmente por la Secretaría de Educación Pública, ha merecido una reedición en 2021 por el Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, que incluyó un análisis sobre el origen de la colección Biblioteca Enciclopédica Popular en que se publicó esa biografía, así como la selección de notas periodísticas sobre la muerte de Filomeno Mata.<sup>3</sup> Entre las obras de consulta general, el *Diccionario Porrúa* incluyó una semblanza de Filomeno Mata en 1964.<sup>4</sup>

Acerca de *El Diario del Hogar*, en 2005, Nora Pérez Rayón asentó que el origen de ese periódico fue apolítico y sólo abordó aspectos domésticos, pero cambió su línea editorial en 1888, durante la tercera reelección de Porfirio Díaz, cuando sus artículos giraron sobre demandas democráticas, libertad electoral y alternancia en el poder.<sup>5</sup>

Por su parte, Ana María Serna analizó en 2013 dos juicios de amparo que Mata promovió en 1901 y 1910 en torno a su derecho de libertad de imprenta.<sup>6</sup> Tres años después, en 2016, Dulce María Adame destacó la pertenencia de este editor potosino al Círculo Gustavo Adolfo Bécquer, en el que despuntaban brillantes letrados junto a escritores encumbrados a los que Mata abrió las columnas de las publicaciones

<sup>3</sup> Luis I. Mata, *Filomeno Mata: su vida y su labor. Ensayo biográfico*. México, SEP, 1945; Filomeno Mata Jr., *Biografía condensada del periodista Filomeno Mata, 1845-1911: dedicada a los alumnos de la Escuela Primaria no. 21 164/20III*. México, América, 1966 y Luis I. Mata, *Filomeno Mata: su vida y su labor. Ensayo biográfico*. México, INEHRM, 2021.

<sup>4</sup> "Filomeno Mata", *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*. México, Porrúa, 1995.

<sup>5</sup> Nora Pérez Rayón, "La prensa liberal en la segunda mitad del siglo XIX", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, coords *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen II. *Publicaciones periódicas y otros impresos*. México, UNAM, 2005, p. 155.

<sup>6</sup> Ana María Serna, *Un análisis de los casos relativos a la libertad de imprenta: los juicios de amparo de Filomeno Mata Rodríguez en 1901 y 1910*. México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2013.

que editó con éxito a partir de 1877; entre ellos, Pedro Castera y Manuel Gutiérrez Nájera, sin soslayar la pertenencia a esta asociación de Juan Federico Jens, editor, periodista, traductor y escritor alemán.<sup>7</sup>

Un par de años adelante, en 2018, Marco Antonio Berrelleza estableció algunos datos sobre el humilde origen de Casiano Mata y Tomasa Rodríguez, padres de Filomeno, quien decidió buscar la manera de obtener una mejor posición económica y social, lo que halló al estudiar para profesor en la Escuela Normal de la Ciudad de México. Berrelleza también señala que Mata estuvo en contra de la pretensión de Benito Juárez de reelegirse, pues quebrantaba los preceptos constitucionales; por ello criticó su gobierno.<sup>8</sup>

Posteriormente, en 2020, César García Gómez realizó un análisis sobre la *Musa callejera*, obra poética de Guillermo Prieto que Mata editó en 1883. García Gómez identificó que ese libro fue una antología que el propio Mata realizó, sin que Prieto haya participado en la compilación de sus poemas, lo que refleja la visión literaria que Mata tenía y de la que poco se ha hecho mención.<sup>9</sup>

Ese mismo año, señalé que Filomeno Mata fue uno de los más prolijos impresores durante el periodo presidencial de Manuel González. Entre los acervos que resguardan obras antiguas, la Biblioteca y Hemeroteca nacionales de México son los repositorios que cuentan con el mayor caudal de libros, periódicos y documentos que salieron del taller de Mata.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Dulce María Adame González, “Los otros poetas: notas en torno a los trabajos del Círculo Literario Gustavo Adolfo Bécquer (1877)”, Tercer Coloquio Internacional La República de la Letras 1835-1931, Malinalco, 19-21 de octubre de 2016. <[https://www.academia.edu/38509556/Los\\_otros\\_poetas\\_notas\\_en\\_torno\\_a\\_los\\_trabajos\\_del\\_C%C3%ADrculo\\_Literario\\_Gustavo\\_Adolfo\\_B%C3%A9cquer\\_1877\\_](https://www.academia.edu/38509556/Los_otros_poetas_notas_en_torno_a_los_trabajos_del_C%C3%ADrculo_Literario_Gustavo_Adolfo_B%C3%A9cquer_1877_)>. [Consulta: 2 de abril, 2023.]

<sup>8</sup> Marco Antonio Berrelleza, “Filomeno Mata”, 2 de julio de 2018. <<https://www.debate.com.mx/opinion/Filomeno-Mata-20180701-0423.html>>. [Consulta: 4 de abril, 2023.]

<sup>9</sup> César García Gómez, “Musa callejera: historia de un corpus inestable”, *Literatura Mexicana*, 31, 2 (2020), pp. 33-58.

<sup>10</sup> Lilia Vieyra, “Libros, periódicos y documentos de Filomeno Mata: Tesoros de la Biblioteca y Hemeroteca nacionales de México”, *Boletín de la Biblioteca Nacional*

Finalmente, en 2022, leí una ponencia sobre las obras de escritores mexicanos y extranjeros que Filomeno Mata publicó en su *Tipografía Literaria*, lo que establece el interés de este impresor sobre las letras.<sup>11</sup>

Este recuento sobre lo que se ha escrito acerca de Filomeno Mata y *El Diario del Hogar* muestra que luego de que en 1945 se publicó su biografía para conmemorar el centenario de su nacimiento, pasaron veintiún años para que saliera otro relato de su vida, y de ahí cuarenta y siete años para que se abordaran los juicios de imprenta que promovió. A partir de 2013, el lapso que medió entre la publicación de investigaciones sobre Filomeno Mata se hizo más corto y los temas que han proliferado se concentran en su relación con la literatura.

Mata logró que el presidente Manuel González financiara *El Diario del Hogar*, al que don Filomeno subtuló el *Periódico de las Familias*, lo que expresaba su intención de atraer al lector femenino e infantil. Con ese propósito, incluyó una sección de cocina, motivo por el que sus contemporáneos lo llamaron “el diario de los frijoles”. Probablemente, por esta razón, Rodríguez Prampolini dejó a un lado este periódico para documentar *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Sin embargo, los primeros meses de publicación, la primera plana de *El Diario del Hogar* incluyó grabados de personajes históricos como Miguel Hidalgo.<sup>12</sup> (véase figura 1).

*de México*, 7 (invierno de 2020), pp. 38-41. <<https://www.iib.unam.mx/files/iib/boletin-bnm/Boletin-Biblioteca-Nacional-Mexico-n7.pdf>>. [Consulta: 2 de abril, 2023.]

<sup>11</sup> Lilia Vieyra Sánchez, “La producción editorial de Filomeno Mata en la *Tipografía Literaria* (1880-1884)”, V Coloquio Prensa y Literatura, Instituto de Investigaciones Filológicas, 16 de noviembre de 2022 (ponencia inédita).

<sup>12</sup> Agradezco a la maestra Beatriz López del Departamento de Difusión Cultural del Instituto de Investigaciones Bibliográficas el apoyo que me otorgó al hacer las tomas fotográficas de las imágenes que acompañan este capítulo.

[Figura 1]

*El Diario del Hogar*, 16 de septiembre de 1881.

Hemeroteca Nacional de México

Miguel Hidalgo

Además, el 23 de julio de 1882, apareció la imagen de la última producción del inspirado artista Manuel Ocaranza, titulada *Naturaleza muerta*, cuyo grabado fue tomado del boceto que sirvió de base al artista para hacer un trabajo tan original, tan fino y tan lleno de realismo. *Naturaleza muerta* llamó la atención de todas las personas que visitaron los salones del palacio de Bellas Artes, y fue justamente aplaudida por todos los inteligentes. Desgraciadamente, esta joya artística la ha perdido México, porque su autor la vendió a un rico comerciante estadounidense, que de paso en esta capital la vio y desde luego ofreció por ella una suma considerable.<sup>13</sup> (véase figura 2).

<sup>13</sup> "Naturaleza muerta", *El Diario del Hogar*, tomo 1, núm. 247 (23 de julio de 1882), p. 1.

Figura 2  
*El Diario del Hogar*, 23 de julio de 1882.  
Hemeroteca Nacional de México  
*Naturaleza muerta*, Manuel Ocaranza

Es decir, durante el cuatrienio de Manuel González, *El Diario del Hogar* confirió un espacio importante al arte. Los meses de septiembre a diciembre de 1881, la primera plana del periódico incluyó artículos que redactaron el escritor Francisco Javier Gómez Flores, el pintor Felipe Santiago Gutiérrez y otras colaboraciones signadas con las iniciales I. H. de L.

Tampoco se puede soslayar que el folletín de *El Diario del Hogar* fulguró con la publicación por entregas de la obra *Viaje de Felipe S. Gutiérrez por México, los Estados Unidos, Europa y Sud-América* de 1882 a 1883. Dos años después, Filomeno Mata lo imprimió como libro en su Tipografía Literaria (1885), lo que, en conjunto, muestra que el pintor era una firma destacada para el editor. Filomeno Mata estaba orgulloso de contar entre sus colaboradores a Felipe Santiago Gutiérrez, afamado en el extranjero, y que mantenía reconocimiento al impulso que el gobierno de Manuel González daba al arte pictórico, lo que favorecía los intereses del editor, quien respaldaba la política oficial.

## El centenario de la Academia de San Carlos

Los primeros días de noviembre de 1881, *El Diario del Hogar* recordó a su público lector que la Academia de San Carlos cumpliría un siglo de vida. El escritor Francisco Javier Gómez Flores, en la “Crónica del día”, que ocupaba la primera plana del periódico de Filomeno Mata, refrendó la trascendencia de la Academia ante la opinión contraria de José Bernardo Couto, quien aseguraba que había frenado la libertad y calidad del artista. Gómez Flores opinaba que

Las Academias, sin duda, no producen facultades artísticas; pero guían y conducen por buen camino a los que las poseen de antemano, por don especial de la naturaleza. En este sentido, y sin olvidar que vivimos en una época y en un país, que han desligado a la inteligencia humana de cuantas cortapisas la abrumaron en otros siglos, nos complace ver que nuestra Academia de Bellas Artes enriquece día a día sus colecciones de obras artísticas, y progresa y mejora notablemente, bajo la protección del gobierno y la incansable solicitud de las personas que tienen a su cargo las delicadas labores del establecimiento.<sup>14</sup>

Las palabras del escritor Gómez Flores permiten ver su postura favorable a los adelantos del arte y al apoyo que el gobierno de Manuel González daba a esa institución. Este aspecto fue reforzado por el pintor Felipe Santiago Gutiérrez tres meses después, quien además se mostró dispuesto a defender a sus colegas de las críticas que expresaron periódicos como *La Libertad*, financiado por el empresario español Telésforo García, que en una nota publicada el 25 de febrero de 1882, habló del declive de la Academia de Bellas Artes por sus maestros improproductivos en la formación de discípulos y en la factura de obras,

<sup>14</sup> F[rancisco] J[avier] Gómez Flores, “Crónica del día”, *El Diario del Hogar*, tomo 1, núm. 32 (8 de noviembre de 1881), p. 1.

por lo que era preciso que el presidente Manuel González contratara artistas europeos que dignificaran la pintura mexicana, como lo hizo el catalán Pelegrín Clavé (1811-1880), quien forjó los pinceles de José Salomé Pina (1830-1909) y Ramón Sagredo (1834-1870).<sup>15</sup>

Ese artículo pesó en el ánimo del artista Felipe Santiago Gutiérrez, quien empleó las páginas de *El Diario del Hogar* para manifestar su desacuerdo con el juicio artístico del redactor de *La Libertad*.<sup>16</sup> El pintor lamentó que “de cuando en cuando surjan ciertos escritores que, porque han leído algo sobre Bellas Artes o han estado un año en Europa, escriban artículos declamando que ‘la Academia de México está en decadencia, que no hay artistas que produzcan algo bueno, que los grabadores son unos pintamonas, etc.’”.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> “La Academia de Bellas Artes”, *La Libertad*, tomo 5, núm. 42 (25 de febrero de 1882), pp. 2-3.

<sup>16</sup> Cabe comentar también el enfrentamiento entre Felipe e Ignacio Manuel Altamirano a partir de que el pintor manifestó en el periódico *La Voz de México* una opinión diferente a la del novelista acerca de la pintura mexicana. Altamirano respondió al artista en extensas notas dominicales colocadas en las dos primeras páginas de *La Libertad*, del 12 de octubre al 31 de diciembre de 1884, que evidenciaban su conocimiento del arte, pero, sobre todo, la gran capacidad que tenía para emplear la pluma como espada para vencer a su contrincante. Dicha polémica ha sido explorada por Luz América Viveros en la investigación de un cortometraje producido por el Museo Nacional de Arte. MUNAL.mx. <<https://www.youtube.com/watch?v=MqMT1B-ltmI>>. [Consulta: 28 de septiembre, 2022.]

<sup>17</sup> Felipe S. Gutiérrez, “La Academia de Bellas Artes”, *El Diario del Hogar*, tomo 1, núm. 130 (4 de marzo de 1882), p. 1. La participación de Felipe Santiago Gutiérrez en este periódico se patentizó en un artículo publicado en Nueva York en la revista *Harper’s New Monthly Magazine* (febrero de 1882), sobre la Vigésima Exposición de la Academia de San Carlos, donde se alabó el desempeño de los artistas mexicanos cuyas obras estaban al nivel de las que colgaban en el Louvre, Florencia y Bolonia; además de que los alumnos de la Academia de San Carlos eran superiores a los estudiantes de la Real Academia Británica. Tal vez la nota sobre arte mexicano fue redactada a instancias de Rafael Pombo (1833-1912), poeta y diplomático colombiano, quien residía en Nueva York, tenía buena relación con los periodistas de aquella ciudad estadounidense, y de acuerdo con Esperanza Garrido, Pombo fue uno de los mejores amigos de Felipe Santiago Gutiérrez, al que convenció de viajar a Colombia y enseñar pintura en Bogotá.

Aunada a la opinión del escritor Gómez Flores y el pintor Felipe Santiago Gutiérrez, *El Diario del Hogar* también incluyó artículos signados con las iniciales I. H. de L. que ha sido posible identificar con las herramientas de búsqueda avanzada que brinda la Hemeroteca Nacional Digital de México.

## Ignacio Herrera de León

La identidad del personaje detrás de las iniciales I. H. de L. sólo ha podido detectarse en las páginas de periódicos, pues los diccionarios y enciclopedias dejan sin registrar quién es Ignacio Herrera de León. Probablemente era oriundo de Jalisco, ya que Ireneo Paz lo reconoció como su coterráneo, mientras que Ignacio Cumplido, otro jalisciense ilustre, lo tuvo como vecino en la Calle de los Rebeldes número 8, cerca de su negocio tipográfico, en el que editaba *El Siglo Diez y Nueve*. La información periodística muestra que esos dos paisanos de Herrera de León utilizaron las columnas de *El Siglo Diez y Nueve* y *La Patria* para difundir la puesta en escena de su obra dramática y también para anunciar sus labores periodísticas y culturales.

La información obtenida en los periódicos permite construir una breve semblanza de Ignacio Herrera de León, quien participó en la prensa a partir de 1877, fecha en que colaboró con Filomeno Mata para redactar la parte política y la crónica diaria de *El Monitor Constitucional*, que se incluyeron en la primera plana del periódico. Ese mismo año, el estado civil de Herrera cambió: contrajo matrimonio con la cantante Soledad Moron, a la que quizá conoció en los escenarios teatrales donde ambos trabajaban.<sup>18</sup> Herrera de León también se desempeñó como

Esperanza Garrido, "Felipe Santiago Gutiérrez: apuntes biográficos", *Felipe Santiago Gutiérrez. Pasión y destino*. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.

<sup>18</sup> A. Reyes, "Enlace", *La Patria*, tomo 1, núm. 68 (8 de junio de 1877), p. 2. En esta fecha, el periódico mencionaba que el apellido de la esposa de Herrera era Moron, pero en 1882 cambió por Soledad Unda. "Dos artistas mexicanos", *La Patria*, tomo 6, núm. 1629 (25 de octubre de 1882), p. 2.

cronista de teatro. En sus colaboraciones, lamentó que durante la administración de Sebastián Lerdo de Tejada se hubiera subvencionado a Enrique Guasp, sin que este productor teatral español le diera un lugar importante al teatro mexicano. Además, Herrera exhortó a la administración de Porfirio Díaz a contribuir al desarrollo de la literatura. Luego de *El Monitor Constitucional*, Filomeno Mata estableció *El Mensajero*, en cuya redacción participaba Ignacio Herrera, donde le publicó su drama “Entre dos deberes”, que formó parte del folletín de ese periódico y luego apareció como un libro en la Tipografía Literaria de Mata.<sup>19</sup>

Durante los años de 1878 a 1879, Ignacio Herrera laboró como gacetillero en *El Siglo Diez y Nueve*. Paralelamente, pertenecía a la Sociedad de Escritores Miguel de Cervantes Saavedra y a la Sociedad Peón y Contreras, entre cuyos miembros figuraba Francisco Javier Gómez Flores, también redactor de *El Diario del Hogar*; sin dejar de lado que desarrolló proyectos teatrales con Agustín F. Cuenca, Juan Antonio Mateos, Ireneo Paz, José Peón, Guillermo Prieto y Agapito Silva. También figuró como redactor de los periódicos *El Eco Hispano-franco-mexicano*, en 1878, y *La Unión*, en 1880. Al parecer, Ignacio Herrera de León falleció en Querétaro en mayo de 1883, según consignó *La Voz de México*.<sup>20</sup>

Estos datos biográficos de Herrera de León permiten conocer sus antecedentes literarios, la amistad que le unió con editores jaliscienses ilustres, su desempeño como autor dramático, la experiencia como gacetillero y redactor de periódicos, lo que evidencia que los literatos decimonónicos eran los críticos del arte, debido a que conocían la vida cultural que difundían a través de los periódicos en los que se ocupaban de diversos temas, ya que era la manera en que obtenían recursos para subsistir. Acerca del género que los escritores emplearon para hacer crítica de la obra pictórica, la crónica era uno de los más utilizados, ya

<sup>19</sup> Pedro J. García, “Entre dos deberes”, *La Patria*, tomo 1, núm. 146 (11 de septiembre de 1877), p. 3. Adolfo Llanos, “Bibliografía”, *La Colonia Española*, tomo 5, núm. 106 (14 de febrero de 1878), p. 2.

<sup>20</sup> Juan N. Tercero, “Necrología”, *La Voz de México*, tomo 14, núm. 117 (26 de mayo de 1883), p. 3.

que representaba la posibilidad de narrar los espacios que ocupaban las pinturas, describir las escenas plasmadas por los pintores y recrear historias sobre las situaciones, sentimientos y emociones que provocaban los trazos de los artistas. Así, el cuadro *La equivocación*, de Manuel Ocaranza, inspiró a Ignacio Herrera en torno a que el personaje de la jovencita rubia se cansó de recorrer el jardín, por lo que se quedó dormida sobre una piedra; mientras reposaba, un colibrí aprovechó para beber el néctar de sus labios como símbolo de la dulzura.

Un par de años antes de su muerte, con el propósito de elaborar la nota informativa para *El Diario del Hogar*, Herrera acudió a la Vigésima Exposición de la Academia de San Carlos, inaugurada el 5 noviembre de 1881 para celebrar su primer siglo de vida. Con esa intención, redactó la crónica de su visita, que Filomeno Mata dividió en cuatro partes, publicadas los días 12, 15, 17 y 19 de noviembre de 1881, en la primera página del periódico, lo que enfatiza el interés del editor por la crítica de arte pictórico.

La crónica de Ignacio Herrera sobre las pinturas que se exhibían en la Academia de San Carlos destaca por su brevedad. Quizá esta sobriedad respondía al tipo de lector al que iba dirigida, ya que, como expresé antes, *El Diario del Hogar* tenía el propósito de ser un producto cultural de consumo femenino. Los textos para mujeres atendían a una extensión corta, con la intención de promover su curiosidad y animarlas a asistir a la Academia de San Carlos. Probablemente, además, el tono parco de Ignacio Herrera como crítico de arte se debía a que ignoraba las condiciones del trazo de los pinceles; tampoco poseía herramientas para identificar los nombres de autores y obras, pues expresó que era necesario remediar “la falta de catálogo, o mejor dicho, la falta de oportunidad en la publicación del catálogo. El que quiere escribir no puede, de esta manera, saber el nombre de la mayor parte de los cuadros, ni el del autor, y tiene forzosamente, o que andar indagando con algunos empleados de la academia, o que referirse muy vagamente a algunas pinturas”.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> I[gnacio] H[errera] de L[eón], “San Carlos. La Exposición de Bellas Artes”, *El Diario del Hogar*, tomo 1, núm. 36 (12 de noviembre de 1881), p. 1.

Posiblemente, Herrera de León señaló la falta de una guía para conocer los nombres de pintores y obras como un obstáculo que enfrentaba un observador común para identificar las pinturas que exhibía la Academia de San Carlos. Aunque también hay que considerar que él mismo carecía de esas herramientas al momento de ingresar a la institución que, efectivamente, publicó el *Catálogo general de las obras presentadas en la XX Exposición de Obras de Bellas Artes, abierta el 5 de noviembre de 1881, centenario de la fundación de la escuela*, que salió de la Imprenta de Epifanio D. Orozco y Compañía. Esta obra permite saber que los cuadros estaban organizados y numerados de acuerdo con las salas de exposición que indicaban los nombres de los autores destacados y las pinturas ejecutadas por alumnos.<sup>22</sup>

La crítica de Ignacio Herrera sobre la pintura mexicana radicó en exhortar a los artistas a concentrarse en temas históricos y nacionalistas, dejar de reproducir autores, modelos, paisajes y motivos extranjeros. Al tiempo que expresó elogios para el profesor de dibujo Ramón Flores, lamentó que el paisajista José María Velasco tuviera poco dominio de la figura humana. Sin soslayar que Herrera predisponía al espectador sobre el uso de colores “muy vivos” que usaban los artistas mexicanos, que dañaban la vista y afectaban la obra, incluso se atrevió a sugerir que los pintores corrigieran los errores e imperfecciones de sus cuadros. Es así que, en la pintura *El Salvador*, de Felipe Santiago Gutiérrez, encontró que los fariseos eran muy parecidos a los hombres que seguían al guerrillero Manuel Losada, con sus calzoncillos, camisa de manta y sombrero de palma.

El episodio del centenario de la Academia de San Carlos registrado durante la administración presidencial de Manuel González y la cobertura que otorgó *El Diario del Hogar* a través de dos escritores y un pintor, constituyen la postura del periodista ministerial Filomeno

<sup>22</sup> El coleccionista y bibliógrafo Manuel Romero de Terreros compiló los catálogos de obras de esa institución Manuel Romero de Terreros, ed. *Catálogos de las exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*. México, Imprenta Universitaria, 1963.

Mata ante el respaldo que ese mandatario otorgó al arte pictórico. El artista Felipe Santiago Gutiérrez enfatizó ese aspecto a través del artículo denominado “El arte se va”, publicado el 4 de noviembre de 1884, unos días antes de que ese jefe de gobierno dejara el poder. Aunque esa nota se refiere a aspectos artísticos, el hecho de que el encabezado apareciera con tipos de letras negras podría interpretarse como un recurso editorial para destacar que, con el final de la administración de Manuel González, también se despedía el respaldo que otorgó al arte en las columnas y el folletín de *El Diario del Hogar*.<sup>23</sup>

## Conclusión

A lo largo del presente capítulo, se aprecia que *El Diario del Hogar*, publicación ministerial de Manuel González, otorgó un espacio importante al arte pictórico tanto en su primera y segunda planas, como en el folletín. Su periodo de gobierno presencié el centenario de la Academia de San Carlos, a la que dedicó puntual atención a través de aquel periódico. Esto se aprecia en las crónicas de pintura del escritor Gómez Flores y del dramaturgo Ignacio Herrera en *El Diario del Hogar*, así como en las notas de opinión del pintor Felipe Santiago Gutiérrez. Esas colaboraciones reflejan que los escritores ejercían el periodismo a través de múltiples géneros literarios: fungían como articulistas, gacetilleros y cronista de teatro, a lo que también sumaron la de arte, que correspondían a los géneros periodísticos de opinión e información.

Es indiscutible la importancia de los periódicos como fuentes que permiten documentar la crítica de arte pictórico, pero también hacen posible identificar a escritores desconocidos y olvidados, como es el caso de Ignacio Herrera de León. Su biografía evidencia el sistema literario mexicano del siglo XIX, en el que la fraternidad influía para contratar a los redactores de periódicos editados por sus coterráneos,

<sup>23</sup> F[elipe]. S[antiago]. Gutiérrez, “El arte se va”, *El Diario del Hogar*, tomo 4, núm. 42 (4 de noviembre de 1884), pp. 1-2.

así como la manera en que un escritor se forjaba como periodista y debía conocer diversas disciplinas, entre ellas, la pintura.

Tangencialmente, es posible identificar los nacionalismos español y mexicano en torno a la participación de empresarios teatrales y profesores de pintura españoles que, de acuerdo con los periodistas peninsulares, eran la base del adelanto artístico mexicano. En cambio, para los escritores nacionales, el desempeño de aquellos nada aportaba al teatro y la pintura mexicanos. Además, también es posible apreciar los mecanismos de producción de Filomeno Mata, quien luego de publicar los textos en *El Diario del Hogar*, los convertía en libros.



# LUIS G. URBINA, CRONISTA DE LO BELLO. VISITAS A DOS MUSEOS ESPAÑOLES

RAQUEL MOSQUEDA RIVERA  
Universidad Nacional Autónoma de México

Las crónicas del escritor mexicano Luis G. Urbina (1864-1934) abarcan un sinnúmero de preocupaciones diversas, entre las cuales destaca su gran interés por cuestiones de índole artística: música, literatura, teatro y, por supuesto, pintura, ocupan su inquieta atención. Antes de abordar los textos que el autor dedica a cuestiones pictóricas, expondré brevemente el contexto y las circunstancias vitales por las cuales atravesaba Luis G. Urbina, ya que éstas permiten a comprender algunas de sus ideas respecto al arte.

Gran parte de la carrera literaria del Viejecito — su apodo más conocido— se gestó al lado de la reconocida figura de Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública durante el porfiriato y uno de los más influyentes ideólogos del régimen. Luis G. Urbina se desempeñó como su secretario particular hasta la partida de Sierra, con el nombramiento como ministro plenipotenciario a España en 1912. Con la caída de Díaz (mayo de 1911) y el ascenso al poder de Victoriano Huerta (febrero de 1913-julio de 1914), varios intelectuales buscaron acomodo. De acuerdo con Carlos Monsiváis:

Después de la caída de Díaz [comienza] la necesidad de reacomodo. La atmósfera intelectual se espesa contra Madero [...] Se ha vivido demasiado tiempo bajo la dictadura y la libertad disponible es un compromiso excesivo. Cunde el reflejo condicionado: el sometimiento ante la voluntad póstuma del todopoderoso que no es sino el pánico agresivo ante la anar-

quía. Esto explica en parte la posterior incorporación masiva al huertismo de los intelectuales.<sup>1</sup>

Uno de éstos fue el también autor de *Crónicas vividas y cuentos soñados*, quien aceptó el cargo de director de la Biblioteca Nacional. Una vez derrocado Huerta, Urbina observa su situación como insostenible y marcha al exilio en 1915. Después de un año en Cuba, es enviado por el *Diario de la Habana* como corresponsal en Madrid. Desde ahí, continuará escribiendo para los más importantes periódicos mexicanos hasta su muerte en 1934.

Las siguientes líneas pretenden indagar en la manera en que las crónicas de Luis G. Urbina dedicadas a los cuadros de grandes maestros españoles fungen, aventuro, como una especie de puente, o de registro en transición, entre el género cronístico y la crítica de arte, pues algunos de los rasgos de ambos ejercicios prosísticos se imbricaron y confundieron constantemente, cuando menos en el primer tercio del siglo pasado. En segundo lugar, y aunque en un nivel distinto, este tipo de trabajos representó una estrategia de la cual se valió el escritor en el exilio para “reacomodarse” en el campo cultural del México posrevolucionario. Por último, debido a su clara filiación hispanista, dichas crónicas evidencian las tensiones entre dos importantes corrientes ideológicas y sus expresiones artísticas — hispanismo y nacionalismo — en pugna durante buena parte del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

Empero, para que el mencionado cruce entre crónica y crítica cobre sentido, primero me detendré en el contexto de producción de los textos de Urbina, pues el papel de la prensa en la conformación de diversos géneros escriturales — entre éstos la crítica de arte — fue trascendental.

Como anoté antes, esta cuestión tiene que ver con el reacomodo o reposicionamiento de Luis G. Urbina en el campo cultural del México

<sup>1</sup> C. Monsiváis, “Notas para la cultura mexicana del siglo XX”, en *Historia General de México*, vol. 2. México, El Colegio de México/Harla, 1988, p. 1393.

de principios de siglo XX, factor que, hasta cierto punto, se relaciona con los temas de sus crónicas; esto es, en medio del “apabullante” movimiento nacionalista omnipresente — todos los terrenos del arte (muralismo, novela de la Revolución, etcétera)—, existe un público aún interesado en las disquisiciones de Urbina sobre los antiguos maestros de la pintura española.<sup>2</sup> Lo anterior se relaciona de nuevo tanto con el contexto vital del escritor, como el de publicación. Respecto al primer punto, conviene detenerse en apreciaciones como las de Javier García Diego, quien advierte:

Varios escritores porfiristas importantes murieron junto con el régimen [...] Otros simplemente desaparecieron de los espacios públicos: dado que Porfirio Díaz otorgó canonjías a los escritores que le eran favorables, al triunfo de la Revolución éstos perdieron sus prebendas, tuvieron que salir al exilio y sobrevivir de su oficio en el extranjero: tales fueron los destinos de Salvador Díaz Mirón, Federico Gamboa, Amado Nervo, Victoriano Salado Álvarez y Luis G. Urbina, entre otros.<sup>3</sup>

Si bien es cierto que Luis G. Urbina se contó entre quienes partieron al exilio — como ya señalé—, también lo es que “no murió” con el régimen, pues sus escritos continuaron apareciendo en los diarios capitalinos. Asimismo, durante una breve estancia en México, reunió y dio a la prensa algunos libros con sus crónicas: *Cuentos vividos*

<sup>2</sup> Todas las crónicas dominicales de Luis G. Urbina que utilizaré para este trabajo, se publicaron en *El Universal*: “Las mañanas en el Museo del Prado” (18 de mayo de 1924), p. 3; “Las mañanas del Museo del Prado. Una visita a las salas de Velázquez” (7 de octubre de 1928), p. 3; “Las mañanas del Museo del Prado. Una visita a Los borrachos de Velázquez” (14 de octubre de 1928), p. 3; “Guía de un soñador: Una mañana en el Museo de Sevilla. El salón de Valdés Leal” (29 de abril de 1928) pp. 3 y 10; Luis G. Urbina, “Guía de un soñador: Una mañana en el Museo de Sevilla. Murillo, Zurbarán, el Greco” (13 de mayo de 1928), pp. 3 y 7.

<sup>3</sup> Javier García Diego y Sandra Kuntz Ficker, “La Revolución mexicana”, en *Nueva historia general de México*. México, El Colegio de México, 2010, p. 588.

y crónicas soñadas, *Estampas de Viaje*, *Luces de España* y *Psiquis enferma*. En 1919 la colección CVLTVRA imprime una antología de su poesía con prólogo de Manuel Toussaint; finalmente, en 1922 — en la que sería su última visita a su ciudad natal antes de partir de forma definitiva a España como encargado de la Comisión Del Paso y Troncoso—, es objeto de varios homenajes; entre éstos, su ingreso como miembro de número a la Academia Mexicana de la Lengua. Tales datos permiten afirmar que, pese a la lejanía, el autor de *Puestas de sol* gozó del reconocimiento del público, por lo cual su presencia como colaborador constante de *El Universal* de 1924 a 1930 era ya familiar para los lectores.

Igual que en todos los ámbitos de la vida nacional, con el estallido revolucionario, la prensa sufrió grandes transformaciones. Ana María Serna Rodríguez lo explica del siguiente modo:

El desarrollo histórico del periodismo mexicano en aquellos tiempos y el papel que dicha actividad cumplía en una sociedad que había pasado por tan profunda revolución social fueron paradójicos. Durante las décadas que aquí se estudian [1910-1940], la relación entre el poder político y la prensa estuvo cundida de contradicciones. Mientras en las cúpulas del poder afloraron algunos elementos de liberalización, también aparecieron — o permanecieron como saldos del antiguo régimen— señales de autoritarismo y prácticas de control. Los periodos de mayor apertura se dieron en medio de un fuerte estira y afloja, entre la autoridad y los periodistas que pretendían ejercitar un periodismo independiente.<sup>4</sup>

La misma investigadora señala a Félix Palavicini, fundador del *El Universal* en 1916, entre los periodistas que buscan una mayor inde-

<sup>4</sup> Ana María Serna Rodríguez, "Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)", *Secuencia*, 88 (enero-abril 2014), p. 121. <<http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/1217/1152>>. [Consulta: 20 de septiembre, 2022.]

pendencia;<sup>5</sup> empero, asimismo, reconoce la cercanía de este diario con los gobiernos emanados de la Revolución. Sin duda, las crónicas de Luis G. Urbina en el rotativo forman parte de esta paradójica relación entre prensa y poder, debido no sólo a la franca filiación del autor con el porfiriato, sino también a los temas tratados. Aunque en repetidas ocasiones se detiene en asuntos y artistas nacionales, la mayor parte de sus textos se encuentran encaminados a divulgar entre los lectores mexicanos las costumbres cotidianas del pueblo español. Tal como anota Yanna Hadatty Mora sobre *El Universal Ilustrado*, suplemento cultural de *El Universal*: “se destina a un público amplio, interesado en la cultura urbana moderna que generan los medios masivos de comunicación: el cine, la radio y los anuncios publicitarios de la moda”,<sup>6</sup> pero estas afirmaciones no pueden hacerse extensivas a todo el periódico del cual surge el mencionado suplemento, pues los textos de Urbina nunca pasaron a sus páginas. Aventuro que, quizá, estamos ante dos grupos distintos de lectores: los referidos por Hadatty Mora, y otro sector conformado por aquellos que, al igual que Urbina, muestran cierta resistencia hacia las modas y al vértigo de la novedad. Esta actitud es patente en su “balance” de las nuevas corrientes pictóricas, de las cuales apunta: “El tiempo indiferente, como de costumbre, corrió. Las insanas de cubistas y expresionistas, han

<sup>5</sup> “Durante las décadas revolucionarias, el quehacer periodístico queda exento de buena parte de los yugos que lo habían asfixiado en el porfiriato (la fuerza de la subvención y una Ley de Imprenta opresiva) y pudo acercarse a la sociedad. Unos aprovecharon la apertura para fortalecer un periodismo independiente. [...]. La revuelta misma y el desmantelamiento del aparato de control de la dictadura porfiriana fomentaron la proliferación de este tipo periodístico. Sus representantes, como los hermanos Flores Magón, Filomeno Mata, Daniel Cabrera, Trinidad Sánchez Santos, Silvestre Terrazas, Juan Sarabia, Heriberto Frías, Jesús Urueta, Luis Cabrera, Rafael Martínez “Rip Rip”, Félix Palavicini, entre otros, son reconocidos como precursores de la revolución”. A. M. Serna Rodríguez, *op. cit.*, p. 122.

<sup>6</sup> Y. Haddaty Mora, “*El Universal Ilustrado* en los años veinte: el posicionamiento en el campo cultural”, en Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, eds., *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. México, El Colegio de México, 2018, p. 249.

perdido en mucha parte, en carácter de proselitismo y escuela: han entrado en franca mejoría de rectificación y buen sentido”.<sup>7</sup> Para el Viejecito, los movimientos pictóricos de vanguardia no dejaban de ser sólo una “moda” pasajera. En este contexto de producción, se insertan sus crónicas dedicadas a grandes maestros del arte pictórico español, y en las cuales es posible notar el tránsito entre el género cronístico y la crítica de arte.

“Diletante”, “visitante asiduo”, “amante de lo bello” y distintos calificativos más se confiere a sí mismo Luis G. Urbina cuando habla sobre la pintura española. Llama la atención que nunca se considere un “crítico de arte”, lo cual puede deberse a que, de acuerdo con Fernando Ibarra, en ese momento en nuestro país, esa figura no existía como tal. Para el estudioso:

Discernir las actividades de los críticos de arte para situarlos en un espectro cultural bien delimitado resulta poco factible, porque nunca fueron individuos que se dedicaran a esto de manera profesional; más bien se trata de gente con inquietudes artísticas que, a partir de su formación profesional, se dio a la tarea de dejar evidencia escrita del pensamiento de algunos sectores de la sociedad en relación con las artes en México. Historiadores, poetas, profesores, abogados, artistas plásticos y un buen porcentaje de aficionados se encargaron de ofrecer juicios, preceptos, consejos, etcétera, sobre las manifestaciones artísticas de su tiempo.<sup>8</sup>

No pretendo refutar al especialista; empero, en el caso de Urbina, propongo matizar un tanto estas apreciaciones, dado que los textos en que éste desarrolla tales temas, como intentaré demostrar, distan

<sup>7</sup> L. G. Urbina, “Las mañanas en el Museo del Prado”, p. 3.

<sup>8</sup> F. Ibarra Chávez, “Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario”, *Discurso visual*, núm. 35, (2015), p. 25. <[http://www.discursovisual.net/dvweb35/TT\\_fernandoibarra.html](http://www.discursovisual.net/dvweb35/TT_fernandoibarra.html)>. [Consulta: 12 de abril, 2022.]

mucho de ser comentarios de un mero aficionado. También es Ibarra quien advierte:

Ya el México pre-revolucionario había conocido el valor y los alcances de las publicaciones periódicas culturales; en ellas, se adoptó primordialmente el ensayo como el medio más adecuado para la crítica. En realidad, se trata de una elección de género textual relevante, pues el ensayo desplazó en buena medida a la crónica, acompañante inseparable de quien, en los albores del siglo XX, pretendía dar juicios artísticos a partir de la visita a una exposición, ya fuera en la casi olvidada Academia de San Carlos o en los luminosos recintos privados que comenzaban a ganar popularidad entre los artistas incipientes.<sup>9</sup>

Nuevamente, a la luz de la experiencia plasmada por Urbina en sus observaciones acerca de famosos cuadros de artistas españoles, tales juicios podrían revisarse ya que, contrario a su negativa de asumirse como crítico, el autor de *Lámparas en agonía* sí se reconoce como un cronista profesional, es decir, Urbina fue plenamente consciente del carácter híbrido de un género en cuya construcción se empleaban (se emplean aún) elementos provenientes ya sea del ensayo (juicios valorativos), ya de la poesía (lirismo) o de la ficción (narratividad).

Tres son las crónicas que Luis G. Urbina publica en *El Universal* sobre sus visitas al Museo del Prado en Madrid. La primera de ellas, titulada “Las mañanas en el Museo del Prado”, fechada el 18 de mayo de 1924, comienza con una férrea defensa de los museos y las pinacotecas, espacios a los cuales define como “escuelas de belleza, centros de meditación y enseñanza, y, si se quiere un místico símil, templos

<sup>9</sup> F. Ibarra Chávez, “Crítica de arte en la prensa cultural mexicana en la década de 1920”, en Raquel Mosqueda Rivera, Luz América Viveros Anaya y Ana Laura Zavala Díaz, eds., *Literatura y prensa periódica siglos XIX y XX. Divergencias, rupturas y otras transgresiones*. México, UNAM, 2019, p. 318.

donde se rinde culto y adoración al arte, la única forma eterna y verdadera, de la vida humana”.<sup>10</sup> De esta crónica me interesa destacar un elemento en particular: la experiencia estética, descrita por Urbina como un salir de sí mismo, una suerte de éxtasis contemplativo:

Me empeñé de continuo en mis paseos por pinacotecas, galerías, palacios y templos, en descubrir, con el alma abierta, mi emoción personal, y en razonarla luego, con los elementos que pueda ofrecerme un juicio vigilante y en perpetua sed de comprensión. Soy, como tantos otros, un insaciable de hermosura. A ratos, como tantos otros también, mis abstracciones ante un cuadro confinan con el éxtasis. Experimento el deleite de sentirme todo yo fuera de mí, como si fuese únicamente una luz, un punto de luz espiritual, suspendido en el espacio, como una lamparita.

Si como apunta Román de la Calle, uno de los enfoques que justifican el ejercicio de la crítica de arte es el “de los posibles aportes que [ésta] desarrolle en aras de orientar, enriquecer o intensificar *la experiencia estética* como respuesta consumada, por parte del sujeto, a las sugerencias abiertas del objeto artístico”,<sup>11</sup> me parece que el fragmento citado cumple con dicha perspectiva, pues al describir su propia experiencia, Urbina no sólo ilumina la de otros individuos, sino que les ofrece las palabras adecuadas para definirla. Aunado a lo anterior, el escritor también es consciente del importante papel que juegan los “insaciables de la hermosura”, en la difusión y el desarrollo del arte: “¿Qué sería del arte sin nosotros, sin el montón de los atraídos y auto-

<sup>10</sup> L. G. Urbina, “Las mañanas en el Museo del Prado”, *El Universal* (18 de mayo de 1924), primera sección, p. 3.

<sup>11</sup> R. de la Calle, “Experiencia estética y crítica de arte: los planteamientos de John Dewey”, en *Contraste. Revista interdisciplinaria de Filosofía*, vol. 1 (1996), p. 12. <<https://revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1871/1815>>. [Consulta: 23 de abril, 2022.]

educados fuera de las academias y liceos, y que, por la obscura labor de una tenaz paciencia, ha agudizado su temperamento, refinado sus sensaciones y relacionado sus observaciones, como quien va calzando anillos dispersos en la unidad de una cadena?”<sup>12</sup> El cierre de esta crónica coincide con el objetivo planteando un siglo antes por Diderot, considerado por Anna María Guasch como el primer crítico de arte. De acuerdo con la investigadora: “Dado que se dirige a un público que tal vez no vería nunca las obras que refiere, Diderot despliega un largo repertorio de recursos retóricos para hacerlas ostensibles y animar al lector a proseguir la lectura”.<sup>13</sup> Urbina también supone que pocos de sus lectores tendrán acceso a la contemplación de los cuadros originales, así que asume como misión esencial hacer “visibles” estas obras maestras:

Mas para escribir aquí las impresiones que durante tanto tiempo han ido depositando en mi espíritu, ideas [emociones] y ensueños, me basta —creo yo— con sacarlos de mí mismo, sinceramente. Son para ti, [lector] que no has visto estas maravillas, que no te has [re]creado en su contemplación, y que, no obstante, las conoces por referencias, por copias, por grabados, y, como buen enamorado de las cosas bellas, sientes el deseo, de que te acaricie la ilusión un pensamiento ajeno. Si aún te [da] la curiosidad infantil de oír cuentos, escucha el mío. Dile a tu imaginación que me dé la mano. Vamos a recorrer las galerías del gran museo. Verás qué noble entretenimiento.<sup>14</sup>

Apelar a la emoción, a la imaginación y a la sinceridad, pone de relieve otro de los aspectos constantemente debatidos en torno a la escritura del arte. Me refiero a la pugna entre la objetividad y la subjetividad:

<sup>12</sup> L. G. Urbina, “Las mañanas en el Museo del Prado”, p. 3.

<sup>13</sup> A. M. Guasch, “El origen de la crítica de arte y los Salones”, en A. M. Guasch, coord., *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Madrid: Ediciones del Serbal, 2003, p. 40.

<sup>14</sup> L. G. Urbina, “Las mañanas en el Museo del Prado”, p. 3.

Al tratarse de una facultad vinculada con el lenguaje, el trabajo de la crítica ha sido ejecutado desde sus inicios por periodistas, escritores y filósofos, quienes se han encargado de llevar a cabo la labor de enjuiciamiento del trabajo artístico. Esta situación ha permitido que ante el desarrollo del discurso crítico se establezcan básicamente dos posturas. Por un lado hay quienes defienden la necesidad de fundamentar las posiciones con un uso del lenguaje sencillo y claro, con el objetivo de captar un espectro mayor del público. Por otro, están quienes opinan que, al igual que cualquier lenguaje técnico, la crítica puede hacer uso de vocablos específicos del campo, especialmente del literario. Esta problemática pone nuevamente sobre la mesa, la tensión entre la subjetividad y la objetividad en la construcción del discurso crítico.<sup>15</sup>

Las crónicas de Luis G. Urbina parecen conjuntar ambas estrategias, ya que, por un lado, al estar dirigidas, no al erudito, sino al público general, utiliza un lenguaje y un tono casi íntimo para invitar a la lectura y, con ello, adentrar al interesado en las *historias* que cuentan cada uno de los cuadros contemplados; por el otro, hace gala de una larga serie de los recursos literarios característicos del modernismo, que de acuerdo con Iván A. Schulman, hicieron del escritor un artista del pincel:

Las contradicciones y los antagonismos, el flujo y reflujo de los componentes del arte modernista, se manifiestan en numerosas antítesis que el artista esperaba armonizar. La síntesis se efectúa no sólo dentro de lo literario [...] sino a través de la incorporación en la expresión literaria de procedimientos y técnicas que generalmente pertenecen a otras artes: pintura,

<sup>15</sup> Xiomara Zúñiga, "Crítica de las artes, apuntes para un estudio", en *Revista de Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica, 36. Extraordinario (2012), p. 167.

escultura, música. El escritor ha de pintar como el pintor, sentenció Martí.<sup>16</sup>

En octubre de 1928, con un título ligeramente distinto, “Las mañanas del Museo del Prado. Una visita a las salas de Velázquez”, Urbina prosigue — como si no mediaran cuatro años entre ambas crónicas— con sus observaciones sobre la importancia de los Museos en la preservación del arte, pero, además, expone otro pilar fundamental en la arquitectura de sus textos: la investigación y documentación continua. Por ejemplo, antes de iniciar el recorrido por el Museo hacia la sala de Velázquez, aclara:

¡Bah! Yo me sé bien la vida del preclaro varón Don Diego de Silva Velázquez [...] y, en cuanto me han podido ofrecer datos y fechas los biógrafos, me es dado colocar, en orden de tiempo la producción artística del pintor de cámara de Felipe IV. Mi conocimiento es como se comprenderá, de segunda mano y está basado tan sólo en las investigaciones directas de los eruditos y críticos [...]. Como no soy especialista, sino “diletante” o si se quiere un visitante asiduo de museos de arte, no diré que me sean suficiente, pero si orientan mis observaciones y, sobre todo, me ayudan a entender las obras, y a darme cuenta del des-envolvimiento del espíritu, de los aspectos de la técnica, estas nociones que asimilo, estas sugerencias que llegan a mí, ya por medio del libro, ya por el verbal de conferencias y lecciones. No trato con eso de hacer un hondo y perfecto análisis de estética, aunque mi deseo constante es estar informado de cuanto se refiere a cuadros y autores que me interesan y seducen.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Iván A. Schulman, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, en Saúl Sosnowsky, ed., *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas, Ayacucho, 1996, pp. 256-257.

<sup>17</sup> L. G. Urbina, “Las mañanas del Museo del Prado. Una visita a las salas de Velázquez”, en *El Universal* (7 de octubre de 1928), primera sección, p. 3.

Es decir, Urbina investiga, se instruye y confronta sus juicios con los de especialistas, con el fin de ofrecer al lector una experiencia más allá de lo simplemente descriptivo.

De acuerdo con Xiomara Zúñiga, “Calabrese y los teóricos Franco Brioschi, Constanzo Di Girolamo y Anna Maria Guasch coinciden en que la crítica describe, interpreta y valora; sin embargo, estas operaciones se entrecruzan con el ejercicio de la subjetividad, una herencia del romanticismo, con características diferentes en la actualidad, pero siempre presente en la construcción del discurso crítico”.<sup>18</sup> Sin duda, tales operaciones se cumplen acabadamente en las crónicas del escritor mexicano; basta detenerse en la última de estas tres crónicas para constatar lo anterior. “Las mañanas del Museo del Prado. Una visita a *Los borrachos* de Velázquez” — fechada el 14 de octubre de 1928—, primero muestra a manera de un moderno recorrido virtual otras obras del maestro español, luego Urbina ofrece al lector una minuciosa descripción del cuadro que más admira en la producción del también autor de *Las meninas*. Primero, él mismo, a modo de introducción, expone una certera imagen:

Este cuadro es francamente humorístico. Es la ingenua sonrisa de un observador genio, que de modo irónico trasmuta en escena mitológica una piña de truhanes. La burla, en este grupo de gente del hampa, chispea como el sol. Porque, es lo primero que perciben nuestras miradas: que el conjunto está lleno de sol; que el sol es el principal personaje de esta farsa báquica.<sup>19</sup>

Hasta cierto punto, parece seguir de cerca los lineamientos planteados por Diderot respecto a la crítica de arte: “Para Diderot, un cuadro se lee según las reglas de la retórica: ¿Quién actúa? ¿Por qué causas?

<sup>18</sup> X. Zúñiga, *op. cit.*, p. 166

<sup>19</sup> Luis G. Urbina, “Las mañanas del Museo del Prado. Una visita a *Los borrachos* de Velázquez, en *El Universal* (14 de octubre de 1928), primera sección, p. 3.

¿Con qué intención? ¿Con qué sentimientos? ¿En qué momento del día? ¿Por qué medios?”<sup>20</sup> Tras una extensa cita de Pedro de Madrazo, pintor y especialista en arte español, quien detalla la escena pintada por Velázquez, el cronista retoma el discurso y aporta juicios y valoraciones personales acerca del célebre cuadro. Dialoga y discrepa, añade datos que parecen responder a las preguntas del crítico francés; pero, sobre todo, deja perfectamente asentado tanto su gran conocimiento respecto a la pintura, como su penetrante capacidad de observación y de crítica:

Los ebrios, representados con cruda verdad, se destacan dentro de un ambiente ambarino, que es una caricia para nuestras pupilas. Y a pesar del sentido irónico con que el grupo está compuesto, es tal el realismo de las imágenes que aquellos seres se nos presentan vivos, palpitantes, exactos, nutridos de vino y pigracia, y estigmatizados por “taras” y degeneraciones. Revelación de una época. Convenido. Pero, como concepción de un genio, tiene este lienzo amplitud de universalidad que traspasa los límites de las edades. Es como una estupenda y elocuente caricatura del vicio [...]. Los técnicos, al examinarla, descubren que pertenece al primer estilo del discípulo de Herrera y de Pacheco. Todavía el portentoso pintor había visto nada más y admirado a Rubens y al trasluz de éste, y por los cuadros del Palacio Real, a Tiziano y a Veronés, pero no se los había asimilado ni enriquecido para mezclarlos y encontrar su matiz personal, inconfundible, sus grises y sus platas, sus rojos y sus blancos, que se acercan al Greco, y a la vez, denuncian cognaciones con el Tintoretto.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> A. M. Guasch, *op. cit.*, p. 40.

<sup>21</sup> L. G. Urbina, “Las mañanas del Museo del Prado. Una visita a *Los Borrachos* de Velázquez”, p. 3.

Las crónicas donde Urbina relata sus visitas al Museo de Sevilla<sup>22</sup> evidencian de nuevo el empleo constante de las tres cualidades propias de la crítica ya mencionadas. “Una mañana en el Museo de Sevilla. El salón de Valdés Leal” — fechada el 29 de abril de 1928— articula una valoración rigurosa de las obras del pintor Juan de Valdés Leal, no exenta de subjetividad, por supuesto, pero con una clara discriminación de índole estética basada en parámetros técnicos; formulada, además, con un lenguaje rico en metáforas e imágenes capaces de transmitir al lector la experiencia de lo visto:

A unos cuantos pasos de la puerta me detienen y solicitan mis miradas dos soberanos lienzos, con sendas figuras de frailes del tamaño natural. Poesía, ascensión espiritual, místico y hondísimo sentimiento, animan a estos dos monjes contemplativos, casi ingravidos por la fuerza del pensamiento que tira de ellos hacia las regiones siderales. En medio de un paisaje, cuyas lejanías, un tanto empenumbreadas parecen reflejar la meditación extática de estos santos, se destacan, con poderoso relieve, los cuerpos vestidos con el hábito dominico, y las cabezas expresivas, meditabundas y rodeadas de una claridad sobrenatural. Son dos obras llenas de alma unciosa, de grave piedad. Son el *San Luis Beltrán* y el *Beato Enrique Susón*, de Zurbarán [...]. Como en estos cuadros, no se pudo llegar en los tiempos de Zurbarán, a más completa expresión, a más profunda revelación psicológica.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> En otro lugar ya he escrito sobre estas crónicas dedicadas a sus visitas al Museo de Sevilla: Raquel Mosqueda Rivera, “La máquina para detener el tiempo. Cuatro columnas de Luis G. Urbina en *El Universal* 1925-1929”, en Luis G. Urbina, *Cuatro columnas en El Universal 1925-1929*. Edición anotada. México, UNAM, 2022.

<sup>23</sup> Luis G. Urbina, “Guía de un soñador: Una mañana en el Museo de Sevilla. El salón de Valdés Leal”, *El Universal* (29 de abril de 1928), primera sección, pp. 3 y 10.

En este punto importa señalar un hecho que, de acuerdo con George Steiner, marca una clara distancia entre la crítica académica y aquella que denomina como “proveniente del interior del arte”; para el estudioso, “Las lecturas, las interpretaciones y los juicios críticos del arte, la literatura y la música ofrecidos desde el interior mismo del arte, la literatura y la música son de una penetrante autoridad, raramente igualada por los ofrecidos desde fuera, los presentados por el no creador, es decir, el reseñador, el crítico, el académico”.<sup>24</sup> No debemos olvidar que Luis G. Urbina fue, ante todo, un creador, un reconocido poeta, de tal modo, su exégesis de las obras pictóricas adquieren un sentido también artístico. En esta dirección, la aludida subjetividad deviene elemento sustancial para intensificar la índole estética de las crónicas, tal como advierte Elizabeth Gómez Rodríguez: “Este rasgo permitiría hacer de la escritura un acto de creación, que aportaba un nuevo grado de conocimiento sobre la realidad, en la medida que revelaba otras facetas de ésta, por medio de la indagación sensorial y no de explicaciones racionales”.<sup>25</sup> La reflexión del cronista acerca de las obras de Murillo expresa fehacientemente este carácter creativo; su fina sensibilidad de poeta despliega un variado abanico de recursos estilísticos (sinécdoques, sinestias, neologismos) que consiguen *pintar* de nuevo, ante los ojos del lector, los cuadros del sevillano:

Murillo es una eterna fuente de hermosura plástica. Hay en sus cuadros, en los últimos particularmente, soluciones encantadoras a problemas de aire y de luz. Es, en ciertos instantes, un estupendo maestro de elevación sentimental, de pureza de corazón. Cierta que no asciende para remontarse a las regiones de la fe. Concibe y reproduce, la gracia casta, el candor amable,

<sup>24</sup> George Steiner, *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?* Barcelona, Destino, 1991, p. 24.

<sup>25</sup> Elizabeth Gómez Rodríguez, *Umbral literarios. Prácticas autorreflexivas y construcción del género crónica en la prensa mexicana (décadas de 1820 a 1900)*. México, UNAM, 2021, p. 140.

el dolor sereno. No es místico: es devoto nada más. ¡Pero qué buen creyente! ¡Qué delicado soñador!

Y si sabe ver idealidades, etéreas, sabe también, contemplar y reproducir bajas y crueles realidades. Mas en uno y otro caso, en sus mendigos y leprosos, como en sus ángeles y “madonas”, se revelan, la inocente piedad o la dulce compasión, plenas de bondad y de amor.<sup>26</sup>

Resulta conveniente retomar algunas cuestiones aludidas en el principio de este trabajo. En primer lugar, la abierta cercanía y/o confusión entre la crónica modernista y la crítica de arte a principios del siglo pasado, además de los rasgos mencionados (valoración, lirismo y narratividad), tal como advierte Susana Rotker:

La crónica modernista fue un laboratorio de ensayo permanente, el espacio de difusión y contagio de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje, con el trabajo con imágenes sensoriales y los símbolos, con la mixtura de lo extranjero y de lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes, de la democracia y de la épica, de la naturaleza y de la realidad social e íntima.<sup>27</sup>

Desde mi perspectiva, varias de estas cualidades podrían hacerse extensivas a la crítica de arte en tanto que ambas prácticas se valen del lenguaje como materia principal en la expresión de sus ideas. En el mismo sentido, algunos propósitos de uno y otro género también coinciden, pues entre sus funciones se encuentra la de servir como mediador entre el lector y el objeto o circunstancia narrada. El propio Urbina enfatiza esta cualidad al mencionar la diferencia entre ver

<sup>26</sup> Luis G. Urbina, “Guía de un soñador. Una mañana en el Museo de Sevilla. Murillo, Zurbarán, el Greco”, *El Universal* (13 de mayo de 1928), primera sección, pp. 3 y 7.

<sup>27</sup> Susana Rotker, *La invención de la crónica*. México, FCE, 2005, p. 230.

un original o una copia de cualquier obra famosa, para lo cual, como ya se señaló, “presta sus ojos y su sensibilidad” a todos aquellos que no pueden visitar estos importantes museos.

Es obvio que no es la primera vez que las crónicas modernistas dedicadas al arte han recibido atención de diversos estudiosos: Iván Schulman, Liliana Weinberg y Manuel Gutiérrez Silva, entre otros, han dado cuenta de la trascendental relación establecida por modernistas como Darío, Martí o Juan José Tablada con diversas expresiones artísticas. De hecho, Gutiérrez Silva, siguiendo a David Carrier, profundiza en el concepto de “escritura de arte”, acuñada por el estudioso norteamericano, “para referirse a la escritura creativa no-ficcional y ficcional empleada por poetas y novelistas para narrar sus encuentros con el arte visual”.<sup>28</sup> Las crónicas de Luis G. Urbina aquí mencionadas se insertarían en este enfoque crítico.

Un elemento más debe señalarse sobre estas crónicas, expresado en la admiración que Urbina demuestra tanto a los literatos como a los pintores peninsulares; me refiero a su abierta adhesión al hispanismo, corriente ideológica y cultural de amplia influencia durante el siglo XIX y principios del XX. Beatriz Urias Horcasitas resume así esta tendencia:

Se trata del hispanoamericanismo y de la doctrina de la hispanidad. La primera de estas corrientes se alimentó del pensamiento regeneracionista, que formuló una reflexión autocrítica frente a la crisis de 1898 y la pérdida de los últimos dominios coloniales: Cuba y Filipinas. Los hispanoamericanistas salieron en defensa del legado cultural y espiritual español para hacer frente a las pretensiones hegemónicas de Estados Unidos. Así, al mismo tiempo que España se interrogaba sobre las causas de su decaimiento como potencia imperial, intentaba redefinir sus vínculos con América a través de una propuesta

<sup>28</sup> Manuel Gutiérrez Silva, “La escritura de arte en la primera etapa de la *Revista Moderna*”, en Yliana Rodríguez González y Ana Laura Zavala Díaz, eds., *La casa de los siete trovadores*. México, UNAM, 2022, p. 144.

de integración que reformulaba la unidad perdida con las independencias americanas. El sentido de esta reformulación no fue ya el de una reconquista imperial, sino el de la recreación de una comunidad cultural y espiritual.<sup>29</sup>

En otro trabajo ya he mencionado que es factible considerar la escritura del autor de *Psiquis enferma* como una suerte de puente entre el romanticismo y el modernismo;<sup>30</sup> lo mismo puede sugerirse respecto a este acercamiento entre la crónica y la crítica, espacio desde el cual, sin abandonar su ideal de belleza y a sus asiduos lectores, Urbina continuó dejando que sus ojos volaran “como colibríes golosos sobre los lienzos”,<sup>31</sup> y que sus palabras llegaran desde el otro lado del mar hasta su añorado México.

<sup>29</sup> Beatriz Urías Horcasitas, “Una pasión antirrevolucionaria: el conservadurismo hispanófilo mexicano (1920-1960)”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 72, núm. 4 (octubre-diciembre, 2010), p. 604.

<sup>30</sup> R. Mosqueda, “Cruzar el mar, cruzar el siglo. La configuración de la escritura en las crónicas españolas de Luis G. Urbina”, en Raquel Mosqueda Rivera y Carlos Aníbal Alonso Castilla, eds., *Pasos y miradas. Aproximaciones a las crónicas de Luis G. Urbina*. México, UNAM, 2021.

<sup>31</sup> L. G. Urbina, “Las mañanas del Museo del Prado. Una visita a los *Borrachos* de Velázquez”, p. 3.

# OCTAVIO PAZ Y LA FIGURA DEL CRÍTICO BAUDELAIRIANO EN MÉXICO

DIEGO IBÁÑEZ PÉREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

La crítica de arte y las reflexiones en torno a ella que realiza Octavio Paz se inscriben dentro de un programa estético-político de mayor amplitud que articula buena parte de su obra. Su escritura constantemente se interroga acerca de la posición que ocupan la intelectualidad, la literatura y las artes latinoamericanas, aún más precisamente las mexicanas, con respecto a la tradición occidental moderna. En la búsqueda que emprende para intentar responder a estas inquietudes, el poeta de Mixcoac se sirve de un nutrido diálogo con propuestas filosóficas y estéticas provenientes de distintas latitudes. En ese sentido, no resulta sorprendente que su escritura crítica abrevie de la estirpe consolidada por el poeta francés Charles Baudelaire, quien no solamente tendió un puente entre la poesía y la crítica de arte, sino que también sentó las bases de la noción de modernidad.

Partiendo de este contexto, el presente artículo se interrogará cómo la figura del crítico de arte planteada por Baudelaire, así como sus ideas acerca de la modernidad, resuenan en la escritura del poeta mexicano. Para este fin, nos serviremos principalmente de dos textos escritos durante la etapa de Paz como embajador en India y recopilados en *El signo y el garabato* (1973): “Presencia y presente: Baudelaire, crítico de arte” y “Transfiguraciones”, donde analiza la producción artística de Rufino Tamayo desde una perspectiva que intentaremos comprender como de herencia baudelairiana.

En una primera instancia, indagaremos en los planteamientos acerca de la modernidad y la crítica de arte esbozados en *Le peintre*

*de la vie moderne* de Baudelaire. Enseguida, analizaremos cómo nutren la reflexión del autor de *Libertad bajo palabra*. Finalmente, ahondaremos en cómo la obra de Tamayo, tal y como la analiza en “Transfiguraciones”, encarna, para Paz, el epítome de la modernidad en el arte mexicano y la importancia que atribuye a la actividad crítica como un ejercicio de la modernidad.

### Charles Baudelaire: crítico de la vida moderna

En su estudio introductorio a los escritos sobre el arte de Charles Baudelaire, François Moulinat comenta que este poeta y crítico “buscaba al pintor de lo bello relativo, en el tiempo y en el espacio, pasajero y durable, actual y eterno, el pintor capaz de traducir la belleza de lo contingente y de lo presente”.<sup>1</sup> El autor de *Las flores del mal* encuentra estas cualidades en la obra de Constantin Guys, un pintor y dibujante que ilustraba a menudo artículos de prensa. El análisis de esta obra poblada de vestidos, tocados y sombreros de copa habría inspirado una serie de ensayos publicados en *Le Figaro* en 1863 con el título *El pintor de la vida moderna*, donde este poeta y crítico de arte francés desarrolla su noción de modernidad, la cual tendría un fuerte impacto tanto en el ámbito de la crítica de arte como en los del pensamiento filosófico y literario.

Sirviéndose del ejemplo de Constantin Guys, quien frecuentaba los eventos sociales del París renovado por Haussmann para la realización de su obra, Baudelaire caracteriza al pintor moderno de la siguiente manera:

Así va, corre, busca. ¿Qué busca? Seguramente, este hombre, tal y como lo he retratado, este solitario dotado de una imaginación activa, viajando siempre a través del *gran desierto de*

<sup>1</sup> François Moulinat, “Présentation”, en *Écrits sur l'art*. Paris, Le livre de poche, 1992, p. 35.

*hombres*, tiene un objetivo más elevado que aquel de un mero *flâneur*, un objetivo más allá del placer fugitivo de la circunstancia. Busca esa cosa que se nos permitirá llamar modernidad; ya que no existe una mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de “extraer de la moda lo poético que puede contener en lo histórico, de sacar lo eterno de lo transitorio”.<sup>2</sup>

Recordemos que, como afirma Walter Benjamin, el *flâneur*, que podemos entender como un paseante de las calles, es una figura de la modernidad parisina posible gracias a la urbanización haussmaniana que dotó a esta ciudad de amplias aceras y de pasajes propicios para la deambulación;<sup>3</sup> gracias al *flâneur*, “esa estancia preferida por los paseantes y fumadores, ese teatro de todos los pequeños oficios encontró a su cronista y filósofo”.<sup>4</sup> En ese sentido, Baudelaire coloca al artista moderno como una figura clave de su modernidad, incluso por encima del *flâneur*.

Asimismo, en este fragmento el poeta y crítico de arte delinea su noción de modernidad, que radica precisamente en la aparente contradicción que se lleva a cabo en el encuentro de lo eterno con lo transitorio. De este modo, asistimos a uno de los motivos recurrentes en la obra de Baudelaire: el encuentro entre lo efímero y lo eterno que se manifiesta a menudo en *Las flores del mal* o en sus *Pequeños poemas en prosa* y que, de igual modo, constituye una dimensión fundamental en su crítica de arte. Para comprender mejor esta noción, Antoine Compagnon explica que

la famosa modernidad baudelairiana, actitud estética, se define por su ‘recalcitrancia’ incluso hacia el mundo moderno en la mayoría de sus formas: el materialismo burgués, el urbanismo

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*. Paris, Le livre de poche, 1992, p. 517.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*. París, Payot, 2021, pp. 57-59.

<sup>4</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 59.

haussmaniano, la fraternidad democrática; en una palabra, el progreso o, más exactamente, el dogma del progreso, la fe en el progreso, simbolizada por la prensa, la fotografía, la ciudad, y tantos otros aspectos de lo moderno a los cuales Baudelaire se resiste al mismo tiempo que se deleita en ellos.<sup>5</sup>

Dicho de otro modo, ante la imposibilidad de reconciliar estas polaridades entre lo efímero y lo eterno, se genera una especie de disonancia en el sujeto moderno, la cual conduce a la sensación contradictoria que señala Compagnon, que seduce y repugna a la vez. Esta tensión descrita por el poeta atañe, no solamente a la figura del artista moderno, sino también a la del crítico de arte.

En su texto para la Exposición Universal de 1855, Baudelaire establece algunos principios que juzga necesarios para el ejercicio adecuado de esta vertiente moderna de la crítica de arte:

Todo el mundo concibe sin pena que, si los hombres encargados de expresar lo bello se conformaran con las reglas de los profesores-jurados, lo bello mismo desaparecería de la tierra, ya que todos los tipos, todas las ideas, todas las sensaciones se confundirían en una vasta unidad, monótona e impersonal, inmensa como el aburrimiento y la nada. La variedad, condición *sine qua non* de la vida, sería borrada de la vida misma. ¡Es tan cierto que hay en las múltiples producciones del arte algo siempre nuevo que escapará eternamente a la regla y a los análisis de la escuela!<sup>6</sup>

En este fragmento del texto publicado en el diario *Le Pays*, el autor de *Las flores del mal* formula dos preceptos clave para entender su concepción de la crítica de arte. En primer lugar, Baudelaire distingue la figura del crítico moderno de los profesores-jurado, rígida autori-

<sup>5</sup> Antoine Compagnon, *Baudelaire. L'irréductible*. Paris, Flammarion, 2014, pp. 8-9.

<sup>6</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p. 257.

dad académica encargada de la admisión de las pinturas y esculturas para la exposición oficial de los salones,<sup>7</sup> y a quienes más adelante califica como “una especie de tirano-mandarín”.<sup>8</sup> Desde esta óptica, el crítico moderno tendría la facultad de percibir esa variedad que rompe con la unidad monótona e impersonal de esa belleza académica e inerte que solamente perpetuaba la tradición, quizá ya caduca, de los ideales clásicos. Así, este escrutador de la modernidad contaría con la habilidad de percibir esa ruptura estética que escapa siempre a las reglas académicas y que se lleva a cabo en el aspecto fugaz del arte. Encontramos también que en la caracterización baudelairiana del crítico modelo reside un deseo similar al del hombre del mundo por “extraer de la moda aquello que puede contener de poético en lo histórico”.<sup>9</sup> En otras palabras, Baudelaire delinea tanto las figuras del crítico de arte como la del artista modernos de manera similar; esta visión se identifica con una de las tendencias de la crítica de arte en Francia en el siglo XIX, que identifica Catherine Lepdor<sup>10</sup> y que Dario Gamboni caracteriza como una “concepción ‘literaria’ que privilegia la expresión subjetiva y ‘sintética’ en la tradición de la crítica ‘poética’”.<sup>11</sup>

De manera más precisa, en su texto sobre el *Salón de 1846*, Baudelaire se interroga acerca de la función de la crítica y sugiere lo siguiente: “Creo sinceramente que la mejor crítica es aquella que resulta divertida y poética; no aquella, fría y algebraica, que, bajo pretexto de explicar todo,

<sup>7</sup> Vale la pena recordar que los salones parisinos fungían como la principal plataforma de exhibición y reconocimiento de las obras de arte durante la primera mitad del siglo XIX; además, como afirma Marie-Claude Chaudonneret, los salones también facilitaban la reafirmación de un estilo nacional y de un ideal clásico del arte mediante la continuación de la tradición pictórica. “Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle: Musée d’art vivant ou marche de l’art?” <<https://shs.hal.science/halshs-00176804/>> [Consulta: 14 de mayo, 2022.]

<sup>8</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p. 257.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 517.

<sup>10</sup> C. Lepdor *apud* Gamboni, “Propositions pour l’étude de la critique d’art du XIXe siècle”, *Romantisme*, 71 (1991), p. 10.

<sup>11</sup> D. Gamboni, *op. cit.*, p. 10.

no tiene ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda clase de temperamento".<sup>12</sup> Por lo tanto, es posible entender que existe cierta compatibilidad entre el artista, el poeta y el crítico de arte en la medida en la que todas estas figuras autorales participarían, según Baudelaire, en la búsqueda de la modernidad, en ese encuentro de lo fugitivo y lo eterno al que apunta en su caracterización de Constantin Guys.

### Octavio Paz: crítico entre correspondencias y rupturas

En un libro sobre las paradojas de la modernidad,<sup>13</sup> Antoine Compagnon advierte acerca del carácter dividido del artista moderno, así como de la imposibilidad de resolver las ambigüedades entre dualidades como "antiguo y moderno", "clásico y romántico", "tradición y originalidad", entre otras. A esta aseveración agrega que "estos pares no son sinónimos, pero concebimos bien que forman un paradigma y que se encabalgan. Son también pares contradictorios. Los autores que tratan la modernidad con pertinencia son por esta razón difíciles de leer".<sup>14</sup> En ese sentido, Octavio Paz, a quien el propio Compagnon recupera más adelante, se sitúa en esta paradójica tradición que se interesa por las dualidades que configuran la noción de modernidad. Como es bien sabido, dicha tendencia en la escritura de Paz se hace patente no solamente en los numerosos ensayos donde se interroga acerca de esta noción desde los ámbitos filosóficos o sociopolíticos, sino también en aquellos que conciernen a la literatura y la crítica de arte.

Resulta sencillo identificar la importancia que Paz atribuye a estos pares contradictorios como estructurantes del pensamiento moderno; por ejemplo, en "Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte" afirma que "Toda la obra crítica de Baudelaire está habitada por una tensión contradictoria. La oposición entre lo pictórico y lo

<sup>12</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p. 141.

<sup>13</sup> A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris, Seuil, 1990, p. 16.

<sup>14</sup> *Idem.*

metapictórico, resuelta al fin en beneficio de lo primero, se reproduce en la relación también contradictoria entre 'lo eterno y lo transitorio': el modelo ideal y la belleza singular".<sup>15</sup> Paz observa en el poeta francés cómo esta tensión deja entrever los planteamientos que dieron paso de la imitación clásica a la paradójica tradición de la ruptura moderna, que tanto fascinó al autor de *Las trampas de la fe*. En *Los hijos del limo*, Paz alude también a Baudelaire cuando retoma esta contradicción inherente a la idea de modernidad como tradición y añade que "La modernidad es una tradición polémica que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra".<sup>16</sup> La constante búsqueda de la singularidad que caracteriza los planteamientos de la modernidad baudelairiana deviene, como bien subraya Paz, en una imposibilidad de definirla de manera estable, de ahí que el poeta y crítico mexicano argumente que una de sus particularidades radica precisamente en su estado de alteridad permanente.

El interés que ejerció Paz en esta cualidad de la modernidad resulta crucial en su pensamiento; el movimiento continuo y la afirmación de la ruptura como figura de la modernidad configuran su proceder poético y crítico. Desde esa óptica, en el mismo texto que dedica a la faceta crítica del poeta francés, Paz afirma: "No es difícil comprender la reticencia de Baudelaire ante las definiciones: es imposible edificar un sistema fundado en el valor de lo transitorio y lo particular porque uno y otro, por naturaleza, son aquello que escapa a la definición, la cantidad incógnita que disgrega los sistemas".<sup>17</sup> Afin a esta perspectiva baudelairiana, Paz reconoce la imposibilidad de elaborar su producción crítica, escritura intrínsecamente ligada al pensamiento de la modernidad, como si se tratase de un sistema cerrado o un linaje de

<sup>15</sup> O. Paz, *Los privilegios de la vista*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 40-41.

<sup>16</sup> O. Paz, *La casa de la presencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 307-308.

<sup>17</sup> Paz, *Los privilegios de la vista*, p. 41.

influencias unidireccionales. En cambio, aboga constantemente por las relaciones polémicas, en un sentido heraclitiano, y de un orden similar al de una constelación como las principales configuraciones que organizan su pensamiento crítico, ya sea en el ámbito literario como en el artístico, y que es posible vislumbrar en obras como *El arco y la lira* o en *Corriente alterna*.

### El Tamayo de Paz: la crítica como acceso a la modernidad

Siguiendo esta línea que se nutre del pensamiento del poeta francés, en *Corriente alterna* asistimos a afirmaciones como la siguiente: “La modernidad es el reino de la crítica: no un sistema sino la negación y la confrontación de todos los sistemas”.<sup>18</sup> Por lo tanto, la confrontación y el diálogo entre las tensiones contradictorias que nacen de la estrecha relación entre crítica y modernidad recorre buena parte de los numerosos análisis que el ganador del Nobel de literatura dedicó a la vida y obra de escritores y artistas.

Más específicamente, la producción artística de Rufino Tamayo es la que encarna para Paz de mejor manera las relaciones entre la modernidad y el arte mexicano. El crítico encuentra en el carácter dual y a menudo contradictorio de la obra del pintor oaxaqueño una de las particularidades que más atraen su atención. Como el propio Paz atestigua,<sup>19</sup> su afinidad con la obra de Tamayo data de cuando menos dos décadas antes de la redacción de “Transfiguraciones” en 1968. No obstante, debido a la cercanía temporal y argumentativa con el texto “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte” de 1967 y recuperado igualmente en su libro *El signo y el garabato*, nos enfocaremos en este ensayo que sucede a “Tamayo en la pintura mexicana”<sup>20</sup> de 1950, donde expone las particularidades en la obra de Tamayo que marcan,

<sup>18</sup> O. Paz, *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, 2007, p. 40.

<sup>19</sup> Paz, *Los privilegios de la vista*, p. 658.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 641-649.

precisamente, una ruptura con la tradición muralista, y “De la crítica a la ofrenda”<sup>21</sup> de 1960, donde analiza su producción artística a partir de la tensión entre crítica e instinto.

En “Transfiguraciones”, Paz prolonga la caracterización dual de Tamayo como pintor que ofrece desde su ensayo “De la crítica a la ofrenda” y donde, como ya insinuamos, establece que “la obra de Tamayo se despliega en dos direcciones: por una parte, guiado por su poderoso instinto, es una constante búsqueda de la mirada original; por la otra, es una crítica del objeto, esto es, una búsqueda igualmente de la realidad esencial”.<sup>22</sup> Afirmando esta caracterización dual ya presente en su texto de 1960, el ganador del Nobel de literatura mantiene la importancia de esta tensión en su texto “Transfiguraciones”, donde considera que “El elemento reflexivo es la mitad de Tamayo: la otra mitad es la pasión. Una pasión contenida, ensimismada, que jamás se desgarra y que nunca se degrada en elocuencia”.<sup>23</sup>

Desde esta óptica, existe un tenso equilibrio en la obra de Tamayo que se suscita entre el dinamismo propio de lo moderno y lo intemporal de la belleza y sobre el cual Paz insiste constantemente a lo largo de este texto; podemos llegar incluso a aseverar que la “búsqueda de la mirada original” abreva de la búsqueda de lo eterno que subraya Baudelaire como un aspecto fundamental del pintor moderno, mientras que la “crítica del objeto” podría asimilarse como una vertiente del reconocimiento de lo transitorio y de la ruptura como la otra vertiente del proceder creativo de la modernidad. Esta serie de tensiones que operan en Tamayo mediante el uso “del arco de la analogía” son percibidas por Paz como figuras comparables a las correspondencias baudelairianas.

En el texto que Baudelaire dedica a Delacroix en su *Salón de 1846*, el poeta francés cita al romántico alemán Hoffman para dar a entender la propuesta estética que más adelante condensaría en su célebre

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 650-657.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 655.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 663.

soneto “Correspondances”: “No es solamente durante el sueño y en el ligero delirio que lo precede, sino todavía despierto, que, cuando escucho música, encuentro una analogía y una reunión íntima entre los colores, los sonidos y los perfumes. Me parece que todas estas cosas han sido engendradas por un mismo rayo de luz y que deben reunirse en un maravilloso concierto”.<sup>24</sup> Así, entendemos que las correspondencias baudelairianas consisten entonces en las relaciones analógicas que se tienden entre las diversas expresiones artísticas y los distintos sentidos.

A lo largo de este ensayo sobre el pintor oaxaqueño, Paz hace evidente — mediante diversas alusiones— el interés particular del pensamiento baudelairiano en su análisis, sirviéndose a menudo de este principio de las correspondencias y situando incluso la producción pictórica de Tamayo como sucesora de la concepción que trazó el poeta francés a propósito del color en la pintura: “Para Baudelaire el color era un acorde: una relación antagónica y complementaria entre un color cálido y uno frío. Tamayo extrema la búsqueda: crea el acorde dentro de un solo color”.<sup>25</sup> Paz no solamente retoma la figura de la analogía para explicar el funcionamiento del color en Tamayo, sino que también él mismo se sirve de esta operación para trazar una relación entre la obra de Tamayo y otras expresiones artísticas: “Si el color es música, ciertos trozos de Tamayo me hacen pensar en Bartók”.<sup>26</sup> Las correspondencias en este texto operan no solamente como una alusión a Baudelaire, sino también como un mecanismo que permite establecer afinidades estéticas que se constelan en torno al comentario de Tamayo que Paz lleva a cabo.

Mediante estos procedimientos, Octavio Paz inscribe su crítica en la vertiente poética apreciada por Baudelaire y señalada por Dario Gamboni, quien asevera que “los diferentes grupos [de críticos] — en virtud de sus proveniencias y pertenencias ya evocadas— buscan

<sup>24</sup> Hoffmann *apud* Baudelaire, *op. cit.*, p. 151.

<sup>25</sup> Paz, *Los privilegios de la vista*, p. 662.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 664.

imponer la definición de crítica de arte que corresponde a su propia concepción y les atribuye una posición dominante en su campo”.<sup>27</sup> Siguiendo esta aseveración, se vuelve patente por qué la crítica de arte de Paz opera mediante una escritura que favorece la analogía y las correspondencias; esta práctica supone una preconización de la vertiente literaria o poética de la crítica de arte, mediante la cual el poeta de Mixcoac se inscribe en la tradición baudelairiana. La adopción de esta perspectiva implica también un diálogo con la noción de modernidad que subyace en la propuesta crítica del poeta francés y que ocupa un sitio central en las reflexiones del autor de *Corriente alterna*.

Además, la vinculación de Tamayo con Bartók se inscribe en una de las líneas del pensamiento moderno, también de herencia baudelairiana, que difumina las barreras nacionales o geográficas de las distintas expresiones artísticas: el cosmopolitismo. A este respecto, Francy Moreno Herrera apunta que el cosmopolitismo, tendencia presente en numerosas revistas culturales latinoamericanas del siglo XX, posee a menudo una carga utópica que se asocia con intercambios internacionales en las políticas culturales, en las que se pretende que éstos ocurran de forma horizontal.<sup>28</sup> Dicha perspectiva considera que las relaciones que se tejen entre ellas a través de la crítica generan un espacio intelectual que las sitúa en la historia “universal” del arte. Entonces, si para Paz, “las literaturas modernas son una *literatura*”,<sup>29</sup> el arte moderno también es uno: “Arte cosmopolita, como lo ha sido desde su nacimiento todo el arte moderno según lo advirtió primero que nadie Baudelaire”.<sup>30</sup>

Siguiendo esta premisa, Paz considera que “es tentador situar a

<sup>27</sup> D. Gamboni, *op. cit.*, p. 14.

<sup>28</sup> Francy Liliana Moreno Herrera, “Universalismo, cosmopolitismo y política editorial en revistas culturales del siglo XX”, *Mirador Latinoamericano*, 1 (2017), p. 101. <<http://latinoamerica.unam.mx/index.php/latino/article/view/55057>>. [Consulta: 14 de mayo, 2022.]

<sup>29</sup> O. Paz, *Corriente alterna*, p. 42.

<sup>30</sup> O. Paz, *Los privilegios de la vista*, p. 664.

Tamayo dentro de este contexto”.<sup>31</sup> Tras la invitación, el crítico mexicano procede a establecer puentes entre Tamayo y otros artistas de la época como Dubuffet o De Kooning,<sup>32</sup> recurso mediante el cual otorga solidez a la hipótesis baudelairiana que aspira a diluir las geografías en el discurso del arte moderno. No sorprende que Paz, quien nunca ocultó su antagonismo hacia la idea de un arte nacionalista y de sus implicaciones sociopolíticas, se sirviera de la creación de vínculos entre Tamayo y otros artistas de su canon de la modernidad para situar al pintor oaxaqueño en una red crítica que le permite abrir su obra más allá de los límites de un arte nacional.

Asimismo, al situar a Tamayo en una red de afinidades, Paz ejerce lo que identifica como crítica. Refiriéndose a la literatura en uno de los textos que conforman *Corriente alterna*, pero de igual modo aplicable al ámbito artístico, señala que “la crítica es lo que constituye eso que llamamos una literatura y que no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones: un campo de afinidades y oposiciones”.<sup>33</sup> Esta concepción de la crítica se desprende de la dinámica de tradición y ruptura propia de la modernidad, en que las afinidades vienen a confirmar o desenterrar una tradición, mientras que las oposiciones marcan las rupturas que ocurren. En “Transfiguraciones”, al igual que en buena parte de sus ensayos sobre arte, el autor de “Piedra de sol” extrapola esta visión de la crítica al ámbito artístico, haciendo patente este proceder cuando afirma: “En las notas anteriores me propuse describir la actitud de Tamayo frente a la pintura y el sitio de la suya en la pintura contemporánea: las relaciones entre el pintor y su obra y las relaciones de su obra con las de otros pintores”.<sup>34</sup>

Como ya mencionamos, este proceder crítico busca no solamente situar a Tamayo en una tradición moderna, pretendidamente universal y cosmopolita, sino también aspira a consolidar una tradición

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 663-666.

<sup>33</sup> O. Paz, *Corriente alterna*, pp. 39-40.

<sup>34</sup> O. Paz, *Los privilegios de la vista*, p. 667.

crítica hispanoamericana, pues para Paz, ésta carecía de un cuerpo de doctrinas críticas que conformara un *espacio intelectual*, el cual entiende como “el ámbito de una obra, la resonancia que la prolonga o la contradice [y que] es el lugar de encuentro con las otras obras, la posibilidad del diálogo entre ellas”.<sup>35</sup> Partiendo de esa perspectiva, el ejercicio crítico de Paz se erige como una tentativa para establecer las relaciones que configuran ese espacio intelectual; así, al trazar las prolongaciones y contradicciones que derivan en la obra de Rufino Tamayo, pretende situar el arte mexicano en el ámbito de la modernidad, concebida según los preceptos de Baudelaire.

En suma, en su *Salón de 1846*, Baudelaire aboga por una crítica “razonable” que Jean-Christophe Bailly identifica como aquella que logra adecuarse a la forma histórica actualizada del temperamento, en este caso, con el romanticismo,<sup>36</sup> pues esta corriente condensaba, según Baudelaire, “la expresión más reciente, más actual de lo bello”, por lo que, en otras palabras, se trataba del epítome de la modernidad en la época en que el autor de *Las Flores del mal* escribía sus salones. De manera análoga, Paz se interesa en las expresiones artísticas que sintetizan esa forma histórica actualizada y que encarnan la modernidad de su propia época. El ganador del Nobel de literatura encuentra la figura principal de la modernidad en el ámbito del arte mexicano en Rufino Tamayo.

Por otro lado, esta operación implica de manera más o menos velada — como asesta Cuauhtémoc Medina a propósito del primer texto de Paz sobre el pintor oaxaqueño— una voluntad de situar la cultura mexicana en el discurso del arte moderno “universal” según la visión occidental: “El texto inaugural de Paz sobre Tamayo debe verse como un excursus del laberinto de la soledad, donde Tamayo vendría a representar la nueva sensibilidad del mexicano moderno ante el momento de ‘intemperie’ histórica de la posguerra”.<sup>37</sup> Buena

<sup>35</sup> O. Paz, *Corriente alterna*, p. 39.

<sup>36</sup> J.-Ch. Bailly, “Baudelaire peintre”, en *Salon de 1846*. Paris, La Fabrique Éditions, p. 28.

<sup>37</sup> Cuauhtémoc Medina, “La oscilación entre el mito y la crítica. Ocativo Paz entre

parte de la producción crítica que Paz realiza a propósito de la obra de Tamayo se sitúa en esta misma línea que señala Cuauhtémoc Medina. El posicionamiento del pintor oaxaqueño como un artista mexicano y cosmopolita al mismo tiempo pretende acabar con esa soledad cultural que, sin el sistema de relaciones que configura la crítica, impide la creación de ese *espacio intelectual* que Paz vincula con la entrada a la modernidad.

Duchamp y Tamayo”, en Instituto Nacional de Bellas Artes, *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*. México, Museo Nacional de Arte, 2009, p. 290.

# LA ACTIVACIÓN DE UNA TEORÍA LOCAL DESDE LA CRÍTICA Y LA EXHIBICIÓN: EL CASO DEL PABELLÓN MEXICANO EN LA PRIMERA BIENAL LATINOAMERICANA DE SÃO PAULO (1978)

NATALIA DE LA ROSA

Universidad Nacional Autónoma de México

“En la actualidad deberíamos comenzar por la distribución”.<sup>1</sup> Así se inicia el tercer libro que cierra la trilogía que el crítico peruano-mexicano Juan Acha (1916-1995) publicó entre 1978 y 1984, como una colección dedicada a estudiar la producción, el consumo y la distribución en las artes visuales.<sup>2</sup> El objetivo de la publicación, como parte de todo un sistema argumentativo, fue dar cuenta de lo que Acha llamó la realidad artística latinoamericana en una dimensión sociocultural; realidad constituida por las artesanías, los diseños y las artes. Estos puntos estaban integrados, a su vez, a un ciclo económico que concluye con la distribución. El crítico destacó, tras un denso recuento teórico, histórico y analítico,<sup>3</sup> que si alguno de estos niveles es afectado, los otros dos se verán igualmente alterados: “Resulta imposible, por tanto, cambiar sustancialmente la distribución y el consumo sin alterar de raíz las leyes sociales que la rigen y que en modo de producción

<sup>1</sup> Juan Acha, *El arte y su distribución*. México, UNAM, 1984, p. 9.

<sup>2</sup> Éstos fueron *Arte y sociedad en Latinoamérica (El sistema de producción, 1978 y El producto artístico y su estructura, 1981)*, publicados por el Fondo de Cultura Económica) y *El arte y su distribución* (1984, editado por la UNAM).

<sup>3</sup> Este desglose histórico de Acha está presente en el capítulo II titulado “Notas para una sociohistoria de nuestra realidad artística” del libro *El arte y su distribución*, dedicado en mayor medida a las condiciones de las artesanías desde la época virreinal hasta la actualidad, pp. 53-86.

capitalista regulan, defienden y explican la propiedad privada de los medios de producción”.<sup>4</sup> Del mismo modo, al comprender la acción de las fuerzas productivas en el contexto de análisis y las expectativas de la propuesta, se detiene en un momento en el que el trabajo manual estaba siendo desplazado por el trabajo mecánico; y el productor individual y libre, por el asalariado.

Esta introducción es importante, debido a que permite entender los términos en que Acha pensó en estos conceptos en el interior del campo artístico, como base productiva de la sociedad: “cualquier cambio en el modo de producción, en calidad de infraestructura, repercutirá sobre el proceso social y el proceso individual del proceso artístico, perteneciente a la superestructura”.<sup>5</sup> Reconocemos, en esta conclusión, cómo el crítico y pedagogo ofrece una lectura dialéctica que incluye la crítica a la economía de Marx, la propuesta de Étienne Balibar y Louis Althusser,<sup>6</sup> pero también textos como *Elementos de la teoría en el arte de América Latina* de Mirko Lauer o *La producción simbólica* de Néstor García Canclini.<sup>7</sup> Acha se concentra en pensar el arte, pero también en la condición de la crítica en su relación con la infraestructura, que a través de mediaciones materiales, ideológicas y sensitivas, actúa sobre la superestructura. A estas referencias se sumó una lectura semiótica y tecnológica,<sup>8</sup> que le permitió exponer, con el

<sup>4</sup> J. Acha, *El arte y su distribución*, p. 20.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>6</sup> Louis Althusser y Étienne Balibar, *Para leer el capital*. Traducción de Marta Harnecker. México, Siglo XXI, 1970.

<sup>7</sup> Cfr. Mirko Lauer, “Elementos de la Nueva teoría del arte en América Latina”, *Sociedad y Política*, 9 (julio, 1980), p. 42; y Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método de la sociología del arte*. México, Siglo XXI, p. 69.

<sup>8</sup> Entre sus referencias están Therborn Gören, *Ciencia, clase y sociedad*. Madrid, Siglo XXI, 1980; Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1976; Armand Mattelart, *Multinacionales y sistemas de comunicación*. México, Siglo XXI, 1981. Jorge Lopera también se detiene en este enfoque de la teoría de Acha a partir del término ecoestética en “Juan Acha más allá de la utopía: la ecoestética visual y sus posibilidades para la teoría del arte en América Latina durante los años setenta”, *Imaginar, pensar y actuar otros mundos*, XI Congreso Internacional de Teoría

sistema propuesto, las “dimensiones sensitivas” del “producto artístico”. Después de establecer un vínculo con el consumo y la distribución, el autor se detiene a explicar cómo opera el vínculo en la estructura artística de la “realidad latinoamericana”.<sup>9</sup> Este concepto apareció en el contexto mexicano en el artículo “Por una nueva problemática artística”, primer texto que este personaje presentó en el primer número de la revista *Artes Visuales* del Museo de Arte Moderno, dirigida por Carla Stellweg, en 1973. En el texto, señaló las expectativas de una respuesta activa desde el contexto tercermundista para contrarrestar los excesos y fracasos del desarrollismo<sup>10</sup> como una forma de entender las propias condiciones sensitivo-visuales como países subdesarrollados, por medio de un “giro social y cultural”. Su proyecto, a partir de estos años de exilio mexicano, se centró en analizar y exhibir esa realidad: alejarse de las condiciones impuestas por las naciones industrializadas, de la imitación artística de estos otros contextos o de las limitaciones del arte culto, todas ellas estructuras de la dependencia económica y cultural de América Latina. Este último aspecto fue uno al que mayor atención prestó en sus es-

e Historia de las Artes XIX, Jornadas del CAIA, 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=yD2s6Fx8TY0>>. [Consulta: 15 de octubre, 2022.]

<sup>9</sup> J. Acha, *El arte y su distribución*, p. 21. Desde 1972, Acha comenzó a referir y estudiar en profundidad el término de “realidad artística”. Partió de una tradición de pensamiento local destinado a analizar la propia historia del continente con el fin de proponer posibilidades de emancipación política, económica y, en este caso, cultural. Si bien en el manifiesto “Por una nueva problemática artística” (1973) señala un vínculo con José Martí, al expresar que se trata de un texto dedicado a “nuestra América”, la elección del término “realidad” para marcar las condiciones artísticas y objetivo de su apuesta teórica, es retomado del peruano José Carlos Mariátegui y el modelo de estudio histórico, político, económico y literario expuesto en los *Siete ensayos de la realidad peruana* (1928). El proyecto puesto en marcha por Acha desde inicios de la década de 1970, consistirá en analizar y exhibir esa realidad: alejarse de las condiciones impuestas por las naciones industrializadas, de la imitación artística de estos otros contextos o de las limitaciones del arte culto, todas ellas estructuras de la dependencia económica y cultural de América Latina.

<sup>10</sup> Juan Acha, “Por una nueva problemática artística”, *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, 1 (invierno, 1973), p. 4.

tudios subsecuentes, y sirvió como conclusión a la formación de una teoría desarrollada y sofisticada al extremo durante casi diez años en su contexto de exilio en México, y que partió de la crítica inicial de su primera etapa peruana, con claros cambios: inclusión de referencias y nuevas expectativas. En este escrito tipo manifiesto, resulta claro que Acha fue cercano a un modelo introducido por las ciencias sociales, denominado teoría de la dependencia, sustentado en teorías económicas que respondieron al programa del desarrollismo, y que fue muy popular en la región durante las décadas de 1960 y 1970.<sup>11</sup> Se generó en el contexto latinoamericano de la posguerra y ante la división entre países desarrollados y subdesarrollados, hecha por organismos como la Comisión Económica para América Latina (CEPAL). Acha respondió a este proceso con el propósito de volver autónomo el contexto cultural regional y consciente de su realidad social. Apostó por que las artes — en concordancia con otras producciones materiales y visuales (artesanías y diseños), como desarrolla en los compilados posteriores— fueran un elemento determinante para alcanzar una autonomía económica y artística.

En este breve acercamiento a la escritura de Juan Acha, destacaremos un modelo estructuralista, socio-económico, semiótico y comunicacional para entender el “producto artístico”.<sup>12</sup> La presentación está dedicada a

<sup>11</sup> La Teoría de la Dependencia surgió del contexto económico, entre las décadas de 1960 y 1970, como respuesta al programa desarrollista de la Comisión Económica para América Latina. Propuso una lectura dialéctica entre la región con otros centros. Sobre el desarrollo de esta teoría véase Fernando H. Cardoso y Enzo Faletto, *Dependencia y desarrollo en América Latina*. México, Siglo XXI, 1969; Ruy Mauro Marini, *Dialéctica de la dependencia*. México, Era, 1973; Celso Furtado, *Desarrollo y Subdesarrollo*. Buenos Aires, Eudeba, 1964; Fernando H. Cardoso, *Problemas del subdesarrollo latinoamericano*. México, Nuestro Tiempo, 1973 y Teotonio Dos Santos, *Dependencia y cambio social*. Santiago, Cuadernos de Estudios Socio Económicos, Universidad De Chile, 1970.

<sup>12</sup> Juan Acha dedica un libro entero de la trilogía de definir el producto artístico. Para el teórico, no era suficiente describir los resultados del arte con términos como la obra, sino que debía explicarse en la complejidad del sistema de producción y su incidencia en el contexto del capitalismo.

analizar el vínculo que existió entre la escritura y la acción expositiva desde el mismo enfoque de la propuesta achiana, es decir, buscamos entender la importancia del despliegue de una exhibición en los términos mismos de la distribución del arte. Destacaremos cómo el autor determinó dicho acto como un momento de puesta en marcha de la crítica en tanto teoría directa, es decir, como uno de los elementos capaces de afectar la realidad latinoamericana en las condiciones ya descritas.

El caso por analizar se centra en 1978, en el contexto de organización de la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, donde Acha desempeñó un papel importante. Por muchos años, esta exhibición pasó desapercibida en los estudios del arte regional y es recordada como un fracaso contundente dentro de las expectativas identitarias latinoamericanistas de la época.<sup>13</sup> No obstante, una relectura del caso y, en concreto, de la participación mexicana, permite dar cuenta de un espacio donde convergen propuestas, interrogantes y proyecciones, en términos individuales y colectivos, a partir de una conexión directa entre discurso en conjunción con el objeto artístico.

La Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, más allá de sus fallos burocráticos y desorden, debe leerse como la oportunidad de generar un espacio de debate y activación teórica desde los mismos términos que la teoría achiana puso a prueba. Si bien durante su participación en el desarrollo de la vanguardia peruana de los años sesenta, la exposición funcionó como un momento de exploración; el acercamiento estuvo centrado, a decir del curador Miguel A. López, como un desborde en el propio campo artístico para intervenir en estructuras sociales más amplias.<sup>14</sup> No obstante, después de una expe-

<sup>13</sup> Para comprender las características del latinoamericanismo de la década de 1970, véase Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012 y Horacio Cerutti, *Doscientos años de pensamiento filosófico Nuestroamericano*. Bogotá: Desde Abajo, 2011.

<sup>14</sup> Miguel A. López, "Una guerrilla cultural: Juan Acha y la vanguardia peruana de los años sesenta", *Post. Notes of Art on Global Context*, MoMA, New York, 2016. <<https://post.moma.org/una-guerrilla-cultural-juan-acha-y-la-vanguardia-peruana-de-los-anos-sesenta/>>. [Consulta. 20 enero 2022.]

riencia dura entre la salida de Lima, de un breve paso por Washington, y tras la llegada a México, Acha comenzó adecuaciones sustanciales en este primer modelo crítico, basadas inicialmente en las condiciones revolucionarias y la guerrilla cultural, para comenzar un nuevo proyecto denominado como no-objetualismo. Incluso, respecto al tema que nos ocupa, en el momento de apertura pública del término a los jóvenes artistas locales, en lo que para los especialistas de la neovanguardia en México se denomina el mítico Coloquio de Zacualpan, Acha insistió, dado su vínculo con el Museo de Arte Moderno, en que se realizara una muestra para poner a prueba dicha categoría, lo cual no pudo llevarse a cabo. Tardaría cinco años más para organizar un ejercicio de estas características y a una escala mucho más amplia en ambiciones, al sumar su cercanía a la crítica latinoamericanista y el desarrollo de su teoría.<sup>15</sup>

La Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo se realizó entre noviembre y diciembre de 1978. El evento fue acompañado por un Simposio conceptualizado por Juan Acha con apoyo de la crítica de arte brasileña Aracy Amaral, con un enfoque centrado en la antropología, la sociología y la teoría de la comunicación, el cual mantuvo relación con ciertos puntos propuestos por el certamen. El punto que nos interesa subrayar es el intento de Acha para que el espacio de debate crítico-teórico tuviera el mismo peso que el expositivo, apuesta que tendrá mayor desarrollo en el Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano de 1981, de Medellín, organizado por el mismo Acha. El certamen contó, en un principio, con la participación de 13 representaciones nacionales (Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, El Salvador, México, Honduras, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay), diseñadas para el pabellón modernista construido por Oscar Niemeyer en el Parque de Ibaripuera. La temática de la exhibición internacional fue “Mitos y magia”, a partir de cuatro núcleos temáticos: arte indí-

<sup>15</sup> Rita Eder, *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo: 1982-1984*. México, UAM/UNAM, 2010.

gena, arte africano, arte asiático y arte mestizo.<sup>16</sup> A pesar de la gran expectativa de la muestra y el simposio que le acompañó, diversos conflictos y percances impidieron que el proyecto fuera realizado según su concepción inicial. Problemas aduanarios, imposibilidad de montaje de piezas, inconformidad de un grupo importante de artistas locales, que revelan la complejidad del momento político brasileño y de la dictadura, se sumaron a una fuerte resistencia de los artistas en asumir una separación total del modelo internacional, con el fin de continuar una bienal sólo para latinoamericanos, elementos que dieron como resultado una malograda iniciativa, como lo expuso de forma mordaz el crítico Frederico Morais.<sup>17</sup>

A través del texto *Artes plásticas en América Latina. Del trance a lo transitorio* (1979), el crítico realizó un corte de caja a la teoría latinoamericana y la tendencia identitaria que marcó el debate de la última década, para exhortar a una socialización de la crítica. De forma paralela a Acha, Morais extendió el estudio de la crítica a los espacios de producción de la teoría, colectiva y en red en este caso (coloquios y revistas), para la búsqueda de su inserción discursiva (museos y bienales). Para el autor, era momento de pasar a la tendencia autorreflexiva, que no hacía sino reforzar la visión euro-norteamericana sobre la región, al retomar las palabras del crítico Damian Bayón, de manera exclusiva, como “neurosis de la dependencia y la identidad”.<sup>18</sup> En un marco retrospectivo de la crítica local, del internacionalismo al latinoamericanismo, Morais destacó la apuesta achiana, que comenzó una separación de la expectativa identitaria para, en cambio, aprovechar las discusiones de los últimos años, con el fin de “plantear como preocupación primera, la formulación de teorías capaces de explicar y hacer avanzar nuestra producción

<sup>16</sup> Fabricia Jordão, ed., *I Bienal Latino Americana de São Paulo. 40 anos depois*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Curadoria de Artes Visuais, 2019.

<sup>17</sup> Frederico Morais, *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*. La Habana, Casa de las Américas, 1990.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 5

artística”.<sup>19</sup> En cuanto a la bienal, dejó entrever un señalamiento al contexto político y el papel de la prensa local, al destacar los distintos fallos, desorganización y las dudas expuestas para adelantar que estos errores ponían en peligro la continuación del proyecto, como finalmente sucedió: “Los fallos en lo tocante a la representatividad de la producción actual en los diversos países son tan evidentes que, en rigor, no se puede decir que tuvimos en São Paulo (en noviembre de 1978) una bienal latinoamericana”.<sup>20</sup>

Por otro lado, Roberto Pontual, crítico y curador carioca, explicó en una reseña de la época que los pocos países latinoamericanos que pudieron participar, presentaron propuestas poco interesantes y malogradas, debido a que el proyecto de la Bienal se redujo a la mitad por la ausencia de prácticamente todos los artistas que debían ilustrar la época “Mito e Magia”:

Joaquín Torres García, de Uruguay; Rufino Tamayo y José Luis Cuevas, de México; Xul Solar y Antonio Berni, de Argentina; Roberto Matta Echaurren, de Chile; Wilfredo Lam, de Cuba; Fernando de Szyszlo, de Perú; Fernando Botero, de Colombia, y Rodolfo Abularach, de Guatemala, son algunos de los que inmediatamente vienen a la mente.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 15. Agradezco los comentarios de Daniele Machado del doctorado de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, quien me señaló estos aspectos. En su investigación, Machado también señala que el incendio en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro fue un aspecto que mermó los ánimos frente al evento de la bienal. Existió, además, otro aspecto determinante en que autores como Frederico Morais o Aracy Amaral participen álgidamente en estos debates que incluyen a Brasil dentro de lo latinoamericano. En el contexto de dictadura, con desaparecidos, encarcelados, perseguidos políticos, situar una red con la región resultaba una salida política importante de alianza, para contrarrestar el aislamiento brasileño, al mismo tiempo que funcionaba como un vocablo que daba apertura a debates que nombrados de otra forma, hubieran sido censurados.

<sup>20</sup> F. Morais, *op. cit.*, p. 15.

<sup>21</sup> Roberto Pontual, “Mitos disseminados, magia destruída”, en F. Jordão, *op. cit.*, p. 54.

El crítico explicó que la propuesta de México, con la apuesta de unir alta y baja cultura, el pasado y el presente, lo artístico y lo documental, parecía prometedor; pero que, al final, las piezas reunidas resultaron insuficientes para proporcionar “una imagen precisa de las fuerzas mágicas y míticas que tanto inspiraron la vida y el arte mexicanos”.<sup>22</sup> En ese aspecto también coincidió Morais, quien, junto con Pontual, nos ofrece algunas aproximaciones que ejemplifican cómo se percibió el encuentro. El autor de *Artes plásticas: A crise da hora atual* (1975) confirmó que, desde el inicio la Bienal, desató dudas, con comentarios que acusaron de un “nacionalismo xenófobo” y un “etnocentrismo”, a lo que se adhirió la desorganización local. Morais hizo hincapié en el comentario que Marta Traba formuló respecto a la desventaja de ciertas naciones que fueron desfavorecidas, frente a la atención central de los países como Argentina, Brasil y México. En el otro extremo, estuvieron las reacciones de los artistas. El peso de las respuestas como las que representó Mito Vadiós (coordinados por Ivald Granato, con participación de Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Anna Maria Maiolino, Artur Barrio), hechas en un momento crítico en la política de Brasil y Latinoamérica, evidenciaron la imposibilidad de cohesionar un frente común desde el arte, como también sucedió con la votación negativa para realizar una segunda emisión del evento, planeada para 1980.

En el caso de la participación de México, el pabellón era considerado uno de los más relevantes, debido al peso de Juan Acha en la conceptualización y apoyo al certamen general. Aunque Acha no figura en el catálogo oficial como uno de los orquestadores de la muestra nacional, algunas pistas nos llevan a pensar que, aunque el comisario aparezca con el nombre del funcionario del INBA Lenin Molina, la radicalidad y complejidad de la conceptualización, lista de obra y referentes, evidencian la incidencia e intento de negociación por parte del crítico peruano alrededor de esta apuesta de exhibición. Esto se confirma en los créditos del catálogo publicado por Instituto Nacional

<sup>22</sup> *Idem.*

de Bellas Artes, en octubre de 1978, donde junto al nombre de Molina como comisario, se suma el de María Teresa Pría Olavarrieta, como coordinadora y también representante de la institución. No obstante, el agrupamiento de obras parece ser concebido por otro grupo al que denominan Comité de Selección, compuesto por los mismos autores del catálogo: Alfredo López Austin, Jorge Alberto Manrique, Néstor García Canclini, Rita Eder, Luz María Martínez Montiel y Juan Acha.

El pabellón nacional, coordinado por del INBA, intentó ser una traducción del modelo crítico-teórico del autor al contexto expositivo, lo mismo que la propia bienal, a través de las obras de José Guadalupe Posada, Jesús Reyes Ferreira, Carlos Mérida, Antonio Ruíz "El Corzo", Kati Horna, Guillermo Meza, Juan Soriano, Vlady, Pedro Coronel, Enrique Echeverría, Arnold Belkin, Gilberto Aceves Navarro, Roger von Gunten, Rogelio Naranjo, Luis López Loza, Leonel Maciel, José Francisco, Enrique Estrada, Felipe Ehrenberg, Roberto Realh de León, Enrique Guzmán, Pablo Ortiz Monasterio, archivo Casasola, pintura de castas y textiles étnicos (de la colección de Emma Cossío Villegas y provenientes de Chiapas, Oaxaca y Guerrero). Esta muestra dio como resultado un conglomerado de objetos e imágenes que ofrecen una versión alternativa sobre la producción visual y material en México, en los términos para la opción de la vanguardia. La combinación de obra para la Participación Mexicana en la Bienal resulta particular y una versión singular para una genealogía del arte vanguardista y lo que buscaban ser sus posibilidades futuras. La lista recupera referencias iniciales para establecer un vínculo entre alta y baja cultura, a través de la figura del grabador José Guadalupe Posada, al que suman los dibujos de Jesús Reyes Ferreira. En esta misma línea, el cruce entre formatos artísticos y populares permitió la combinación de textiles y objetos artesanales, con las fotografías de Katy Horna sobre arquitectura, e incluso los registros de la lucha revolucionaria por los Hermanos Casasola. Resulta revelador la inclusión de la pintura de castas.

También la reseña de Frederico Morais permite reconstruir esta exhibición. Coincide en que la participación mexicana fue la más completa, al incluir un equilibrio entre "un desarrollo orgánico y al mismo

tiempo didáctico del tema”, donde, sin embargo, cuestiona las obras dedicadas al color — punto al que Acha mayor atención prestó— para resaltar, en cambio, el uso de una diversidad de referentes basados en el arte popular (altares y calaveras), pinturas anónimas y de castas, y el mito político dedicado a Zapata, a partir de documentos fotográficos de la época y actualizaciones artísticas. Morais explica que, aunque se buscaba demostrar una continuidad crítica en la obra de Felipe Ehrenberg, Arnold Belkin o Enrique Estrada, para él esta inclusión parecía más un referente “recuperado por el consumo y vuelto cliché en el sistema oficial de bellas artes”.<sup>23</sup>

A primera vista, se pretendía una versión del modelo transhistórico, sello de la museología nacional,<sup>24</sup> para trabajar las consideraciones sobre el mito y la magia en la cultura mexicana. Sin embargo, más que una “síntesis estética”, observamos que el eje del conjunto es el vínculo entre arte, diseño y artesanía, uno de los puntos sustanciales de la teoría achiana. Si bien la muestra fue acompañada por un catálogo, el libro, más que un requisito institucional, en efecto buscó demostrar el sustento reflexivo y la metodología que estaba detrás de la propuesta, basada en la misma temática de la bienal y en las propias redes intelectuales que ya existían alrededor de Juan Acha. El crítico incorporó, como mencionamos anteriormente, los trabajos de López Austin, Manrique, García Canclini, Eder, Martínez Montiel y de él mismo para ahondar sobre el tema del mito en distintas aristas.<sup>25</sup> López Austin escribió sobre la muerte en las sociedades mesoamericanas; Manrique se detuvo en el tema de la iconografía; García Canclini exploró el tema del cine desde *El árbol de la vida* y *Él es Dios*, ejemplos de “superación del populismo complaciente”, como una memoria del mito para ser tomado críticamente; por su parte, Eder explicó el sentido del mito político a través de la figura de Zapata, mientras que Martínez

<sup>23</sup> F. Morais, *op. cit.*, p. 31.

<sup>24</sup> Cf. Michelle Egillot, *René d'Harnoncourt and the Art of Installation*. New York, The Museum of Modern Art, 2018.

<sup>25</sup> *Ira Bienal Latino Americana de São Paulo. Participación de México*. México, INBA, 1978.

Montiel analizó el tema de la esclavitud en México, centrado en las poblaciones afro mexicanas. Acha dedicó su texto al mito y al color.

El breve texto de Acha despliega una investigación profunda que el autor ya realizaba en términos de la percepción en el arte, que tuvo como antecedente y complemento la entrega para *Geometrismos* (1977), organizada un año antes, como muestra para el Museo de Arte Moderno y como publicación, apoyada y coordinada por el Manrique desde el Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM).<sup>26</sup> Este autor tiene la particularidad de haber estudiado ingeniería en Alemania durante la década de 1930. Dicha experiencia, además de situarlo directamente en el contexto del ascenso del nazismo, también le abrió las puertas del conocimiento científico y de la lengua germana, dos ámbitos que explican el interés por un tipo de bibliografía especializada en temas que le permitieron profundizar su teoría en el tema de la percepción en el arte. En el caso del artículo titulado “El geometrismo reciente y Latinoamérica”, las bases del estudio fueron Karl Menninger (*Mathematik und Kunst*), Karel Kosic (*Dialéctica de lo concreto*), Anton Erehenzwieg (*El orden oculto del arte*) y Ursula Meyer (*Conceptual Art*). A partir de estas referencias, Acha presentó un preámbulo para explicar las artes geométricas de Argentina, Venezuela y Brasil. El objetivo fue exponer una reconsideración de la dicotomía del pensamiento occidental, dividida entre racionalismo e irracionalismo, donde suele situarse a las matemáticas y la geometría dentro de primer rubro, y a las artes, en el segundo. Explica el teórico: “Sabemos también que, por pertenecer a las matemáticas y ser ciencia, la geometría corporiza uno de los exponentes mayores de la razón, olvidándonos que muy atrás, en el tiempo y en nuestro inconsciente, hemos dado un uso mágico-religioso y ‘ocultista’ a la geometría y hubo un simbolismo geométrico en

<sup>26</sup> Un primer acercamiento a este texto lo hicimos Roselin Rodríguez y quien escribe: el diálogo con David Gómez Arredondo para la presentación “Geometrismo endémico. Hacia la objetividad perdida”, para el Museo del Chopo, en el marco de la exposición “De lo líquido del agua; allí donde otros han fracasado yo no fracasé” de Marek Wolfryd (2018).

las catedrales góticas y en las pirámides egipcias”.<sup>27</sup> Relacionado con este aspecto, el autor buscó exhibir una reconsideración pedagógica de este acercamiento al mostrar que existe una diferencia entre crear y aplicar estos conocimientos, a partir del uso de la imaginación y la intuición, que puede fomentar el entendimiento de la configuración y percepción artística (como en la Bauhaus), frente a un academicismo. Finalmente, las consideraciones renovadas para la geometría estaban sustentadas en el tema percepción del arte, como un fragmento de un sistema más amplio, como ya expusimos anteriormente. Para Acha, la geometría era un elemento que determinaba aspectos perceptivos de formas que nos afectan diariamente y a los que se les otorga sentidos contrapuestos (la dicotomía antes señalada) a partir de una ideología concreta (el capital, por ejemplo), habiendo, además, nuevas formas de asimilarlo, si se tomaba en cuenta al avance de la electrónica.

Este breve antecedente explica el sentido de las obras para el pabellón mexicano. Para esta entrega, Acha pretende detenerse en la sintaxis de los colores para revelar un sustrato mítico-colectivo que evidencia las relaciones entre el pensamiento racional e irracional, donde el color opera sensitivamente como producto del pensamiento mítico:

Las pinturas aquí reunidas muestran similitudes en la manera de coordinar los colores. Y como estas similitudes las encontramos también en algunas manifestaciones populares (las adjuntas vestimentas denominadas huipiles, como ejemplo), las suponemos provenientes de modos de sentir el color muy arraigado en el sustrato mítico que predomina en la colectividad mexicana o que la singulariza.<sup>28</sup>

Será la cualidad sensitiva del color, como el del arte, en la que el autor se detenga, pensando en obras que van desde la propuesta de

<sup>27</sup> J. Acha, “El geometrismo reciente y Latinoamérica”, en *El Geometrismo mexicano*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1977, p. 60.

<sup>28</sup> *Idem*.

Pedro Coronel, más reconocida, hasta la del pintor afromexicano Leonel Maciel. Por otro lado, también propone pensar el mito como producto, es decir, entender los mecanismos y condiciones de su producción y alejarse del estudio de la realidad por semejanza, “muy poco sacaríamos en limpio si únicamente nos ocupamos del arte que refleje el mito-producto, esto es fábulas, personajes y símbolos mitológicos”. Las obras tampoco fueron elegidas, explica Acha, al no asumir al color como símbolo, sino como relaciones sintánticas, ritmos, proporciones, simetrías, “esto es, la base formal de toda estructura artística”.<sup>29</sup> En este mismo texto, Acha expone claramente el sentido de la crítica. Concluye explicando que el modelo analítico expuesto es uno que se aleja de la metáfora y la literatura, y que, al contrario, la toma como una rama de las ciencias sociales, “para estudiar con medios racionales y también sensitivos las obras recién nacidas y cumplir así sus fines cognositivos”.<sup>30</sup>

En otro breve artículo, el crítico de arte revela los intereses del estudio y el sentido del formato expositivo. A manera de preámbulo, y anticipando los desacuerdos y malos entendidos, Acha publica en *Artes Visuales* del MAM el texto “Mitos y magia”, en el otoño de 1978.<sup>31</sup> El autor intentó explicar las dudas y polémicas que inmediatamente despertó la bienal, partiendo de las quejas lanzadas respecto a que se organizara alrededor de un tema. Para defender esta tendencia, el crítico tomó como ejemplo Documenta 6 (1977), la Bienal de Venecia de 1978 y la muestra “América Latina: Geometría sensible”,<sup>32</sup> organizada por Roberto Pontual en el MAM de Rio de Janeiro, también de 1978: “Ahora el tema consiste en ideas o puntos de vista que respondan

<sup>29</sup> J. Acha, “El color como mito”, en *Ira Bienal Latino Americana de São Paulo. Participación de México*. México, INBA, 1978, p. 7.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>31</sup> J. Acha, “Mitos y magia”, *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, 19 (otoño, 1978), pp. IV-V.

<sup>32</sup> Roberto Pontual, “Do mundo, a América Latina. Entre as geometrias, a sensível”, en *América Latina: Geometria sensível*. Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasil/GBM, 1978. ICAA RECORD ID 771399.

al actual imperativo de investigar desde las perspectivas de la teoría del arte y que formulen nuevas interrogantes a la realidad artística, permitiendo reagrupar a las obras. Los reagrupamientos, a su vez, posibilitarán el descubrimiento de los ocultos hilos de la sucesión de rupturas artísticas”.<sup>33</sup> De esta forma, revela cómo estos acercamientos temáticos, en el espacio de exhibición, comenzaban a alejarse de las separaciones tradicionales de la historia del arte y el mercado (género, épocas, tendencias), para aparecer, en cambio, como una fórmula investigativa cercana a la teoría. Para Acha, “mitos y magia” buscó ser un modelo de reflexión museográfica y teórico-artístico, que en esta ocasión elegía un vínculo con la antropología, también revisitada: “Por lo regular, pensamos el relato y en sus personajes hechos símbolos, cuando a los mitos nos referimos. Es decir, nos quedamos en la cáscara. [...] Y es que no sabemos diferenciar entre la degeneración (folklorismo) y lo que se degenera (el folklore) y que contiene su sustrato mítico.”<sup>34</sup>

El peruano-mexicano Juan Acha también fungió como coordinador del simposio adscrito al evento, el cual, de nueva cuenta, más que un complemento, significaba el intento para que la unión de voces y colectividades, sumadas al debate, se conectaran directamente con el acto artístico. Participaron colegas que formaban parte de su propia red de interlocución (Jorge Romero Brest, Rita Eder, Jorge Glusberg, Marta Traba, Mirko Lauer) y sumó algunos más que llenaban ciertos puntos determinantes para comprender los diversos niveles de la discusión (Eli Bartra y Óscar Olea), así como otros más, vinculados al contexto brasileño (Darcy Ribero). La ponencia presentada por el crítico varió la temática expuesta en el catálogo, al estar concretamente dedicado al color. Acha aprovechó para dejar en claro el lugar de enunciación y su modelo de operación. Tituló el texto “Hacia las valoraciones objetivas en la estructura artística”, dedicado a exponer la forma de funcionamiento de la estructura en las artes visuales. De nueva

<sup>33</sup> J. Acha, “Mitos y magia”, p. IV.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. V.

cuenta, el autor insiste en determinar que no es necesario estudiar la producción (relación entre el autor y la obra), sino la popularización de los productos (teniendo como objetivo la repercusión colectiva y no individual). Utiliza lo que llama “valoración objetiva” (en vínculo con el escrito antes descrito), ya que se trata de entender los medios cognitivos para conocer y valores aspectos de la realidad en términos socio-culturales, para el arte, explica, “de las necesidades estéticas de la colectividad”, a partir de la teoría, la historia, crítica de arte, pero también de lo que llama socio-estética: “si se innova, corrige, amplía las relaciones estéticas”<sup>35</sup> es posible otra utilidad del producto. En un desglose sistemático, tan comunes en el autor, Acha deja en claro el objetivo del encuentro: considerar la importancia del sustrato mítico colectivo (psicología social) y postular la vinculación popular como indispensable a toda producción cultural, buscando un efecto de la obra en el mismo sistema de producción (asumiendo en la valoración, las correcciones en la producción artística, y la pugna entre el arte y culto y popular frente a la cultura de masas). Concluye que la estructura artística es el conjunto de correlaciones sensitivo-visuales que muestran elementos materiales y significativos en un acto u objeto.

La revista *Artes Visuales* dedicó en número de la primavera de 1979 un recuento de la Bienal Latinoamericana de São Paulo. Participaron con reflexiones y reseñas los críticos Mario Barata, Mirko Lauer, Rita Eder y el poeta Ferreira Gullar. Los textos de cada autor confirman la confusión y caos generados por la propuesta; ofrecen una panorámica de los resultados y problemas, pero también una serie de preguntas que revelan que la Bienal funcionó también para destapar diversas contradicciones y fantasmas que el proyecto latinoamericanista había desarrollado durante una década. Lauer cuestionó, desde su particular acercamiento, las artesanías: “¿Qué posibilidades tiene ese latinoamericano, que Marta Traba definió en 1975 como ‘Artes de resistencia’, de hacerse extensivo a más de un par de docenas de artistas? La pregunta ¿dónde está ese arte popular que no sea criticable por ser indigenista y

<sup>35</sup> *Idem.*

nativista, funesto y ramplón? Pero en lugar de respuestas, hubo dudas (de ahí el rechazo: la duda ofende)".<sup>36</sup> La crítica mexicana Rita Eder lanzó una serie de preguntas que partieron de la participación mexicana, y que se extendían a todo el proyecto: "Estábamos presentando el pensamiento mítico o simplemente imágenes asociadas al mito. Es un problema de iconografía o los elementos de la pintura en sí (color, forma, sentido del espacio, etc.). Se trataba de una lectura lineal de la obra o de entender la estructura mítica de las sociedades en América Latina".<sup>37</sup> Por último, una entrevista realizada por Carla Stellweg y Eli Bartra a Gullar desde Río de Janeiro ofreció otra cara del problema:

Hoy las exposiciones internacionales llegan también a una crisis que coincide con la crisis de la vanguardia. El hecho de que ya no haya premios, como en la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo, es un reflejo de la rebelión de los artistas, porque los artistas mismos se vieron contra las bienales [...] está en crisis y hay necesidades de renovar esos medios comerciales.<sup>38</sup>

Cada punto coincide con las preocupaciones que Acha manifestó desde otros ángulos, ya fuera por su análisis del arte popular, por medio de la iniciativa de proponer teorías nuevas para acercarse a estos temas, y, especialmente, al considerar fundamental que existieran espacios reformulados que dieran cabida a una nueva forma de expresión artística. El problema residió en que Acha confió en que desde el formato magno e internacional podía realizarse ese cambio, cuando en realidad había que reimaginar y reconstruir otros espacios.

<sup>36</sup> Mirko Lauer, "Epistolario de São Paulo", *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, 21 (primavera, 1979), p. 15.

<sup>37</sup> Rita Eder, "México en la primera bienal latinoamericana", *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, 21 (primavera, 1979), p. 30.

<sup>38</sup> Entrevista a Ferreira Gullar en Río de Janeiro, *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, 21 (primavera, 1979), p. 30.

En 1973, Juan Acha presentó como su primera participación en la revista *Artes Visuales* del MAM, también en su número 1, *Por una nueva problemática artística*, en la que definió las necesidades y condiciones de la realidad sensitivo-visual en el contexto de la dependencia cultural, en los términos antes señalados. En 1977, el crítico-teórico expuso en el texto “Hacia una crítica del arte como productoras de teorías” una importante ampliación discursiva, en donde explicó que en América Latina, por las condiciones históricas y económicas, la teoría residía en el campo de la crítica.<sup>39</sup> En 1978, llevó estas consideraciones a la praxis, al conceptualizar un ejercicio donde esa teoría era activada por medio del recurso expositivo, con el fin de demostrar las condiciones del producto artístico y su posibilidad de afectación en la realidad. Este enlace entre crítica, teoría y exhibición, nos lleva a comprender el porqué de la importancia de los formatos para operar en una acción no-objetual (colectivos, a fin de generar una contra-institución y posibilidad de distribución) en este autor: un coloquio, una muestra, una clase. Como expuso Pontual desde 1979, Acha previó el propio fracaso de la Bienal: “por nuestra inexperiencia en el trabajo en equipo para juntar obras de diferentes naciones según evaluaciones antropológicas. Fracasaré debido a nuestra incapacidad para determinar qué es colectivamente nuestro en las obras de nuestros artistas”.<sup>40</sup> Dicha anticipación también explica la continuación del ejercicio con otra directriz tres años después, a partir del Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano de Medellín. Lo que podemos concluir es que este ejercicio ofrece una apertura para pensar la crítica en otro tipo de relación y la misma labor expositiva (que no sucede en la curaduría tradicional). También reitera que el acertijo achiano, plagado de operaciones abiertas, se encuentra en diversas capas, dispuestas para que las exploremos.

<sup>39</sup> J. Acha, “Hacia una crítica del arte como productoras de teorías”, *Artes Visuales*, Museo de Arte Moderno, 13 (primavera, 1977), pp. 30-31.

<sup>40</sup> R. Pontual, *op. cit.*, p. 55.

# EL DILEMA DE LAS FLORES FALSAS. EL POSMODERNISMO MEXICANO EN LA CRÍTICA DE ARTE EN 1988

ROSELIN RODRÍGUEZ ESPINOSA  
Universidad Nacional Autónoma de México

## Introducción

En 1988, se presentó en la Galería OMR un cuadro del artista visual mexicano Rubén Ortiz Torres, parte de la serie titulada *Flores falsas*, que incitó en la crítica de arte un debate sobre el posmodernismo mexicano. La obra consistía en una pintura acrílica, encáustica y aerosol sobre un soporte de madera poligonal e irregular con dos secciones encontradas al centro; una cuadrada con una composición geométrica de una gruesa cruz negra centrada sobre un fondo de áreas cuadrículadas azul y amarillo; la otra de forma rectangular, en posición vertical y al doble de altura, muestra un patrón figurativo de rosas sobre un fondo azul. Como parte de la misma serie, se incluyó otra que consistió en una tabla de corte irregular pintada igualmente con encáustica que representaba otro tapiz de rosas, esta vez sobre un fondo verde e interrumpidas al centro por una franja vertical color rojo.

Las piezas formaron parte de la exposición colectiva *Somos o nos parecemos*, que también incluyó obras de Mónica Castillo, Néstor Quiñónez y Diego Toledo, todas pinturas que incorporaban inquietudes plásticas de la época respecto a los formatos, temáticas, modos de representación y que se inscribió en el contexto de una discusión inédita más amplia a nivel local sobre el posmodernismo. Lo interesante de la primera obra descrita arriba es que permite rastrear un debate

específico sobre la tentativa de un posmodernismo mexicano entre las páginas de periódicos y revistas, evidenciando que fue un debate de época emergido no sólo, ni principalmente, de los eventos fácticos que tuvieron lugar (exposiciones, coloquios, seminarios), sino a través de la escritura de la crítica de arte. En esta proposición me enfocaré a continuación, con el objetivo de identificar en qué términos se dio el debate, sobre todo en torno al dilema de *Flores falsas* y el rol central que jugó la crítica de arte en la delimitación del debate sobre el posmodernismo y la posmodernidad.

### La mueca posmoderna

El año 1988 en México fue un momento de quiebre en varios aspectos de la vida nacional. Fue el año en que las expectativas de un cambio político encontraron su derrota en las urnas, dando paso al período de consolidación del neoliberalismo. Fue también determinante en la dilución ideológica de la izquierda mexicana entre los nuevos partidos que disputaban el poder. Un creciente deterioro económico se extendía desde inicios de la década, y el terremoto de 1985 pareció derrumbar, en más de un sentido, las ilusiones de la modernidad, como el propio Rubén Ortiz Torres plasmó en su cuadro *El fin del modernismo*<sup>41</sup> en alusión a la devastación del sismo sobre el paisaje arquitectónico modernista de la urbe. En términos del clima político de 1988, el intelectual mexicano Roger Bartra expresó: “la política moderna’ se ha convertido en una mueca posmoderna: en una carcajada muda que ha fracturado el maquillaje de nuestra máscara de modernidad”.<sup>42</sup> Es así como el final de la década dejaba ver una aguda crisis del proyecto moderno en este país y la consecuente especulación sobre un mundo posterior a esa concepción del tiempo.

<sup>41</sup> *El fin del modernismo*, 1986. Acrílico sobre tela. Museo de arte contemporáneo No. 8, Instituto cultural de Aguascalientes, Aguascalientes. El cuadro fue obtenido por esta colección a raíz de ser ganador del Premio Nacional de Arte Joven en 1986.

<sup>42</sup> Roger Bartra, “La mueca de la posmodernidad”, *Unomasuno* (7 de julio de 1988), p. 7.

En el campo del arte, varios síntomas mostraban el debilitamiento de las estructuras estatales precedentes dedicadas a administrar la cultura: un proceso que venía de la década anterior. Fue también el momento de una diversificación de instituciones con la apertura de espacios alternativos gestionados por artistas con un espectro internacional: nuevas galerías privadas y programas públicos de descentralización. Estos factores condujeron al crecimiento del mercado del arte y a una mayor difusión cultural a través de varios medios.<sup>1</sup> En dicho escenario, la crítica de arte desempeñó un papel central.

Aquellos años fueron testigo de una proliferación de escrituras críticas sobre arte a través de diversas voces que publicaban frecuentemente en periódicos y revistas, de manera que es posible rastrear los debates de época sin mayor dificultad a través del discurso escrito. En ese sentido, si atendemos el suceder de las páginas de las publicaciones sobre arte y cultura de 1988, no es difícil reparar en la insistencia de una discusión sobre el posmodernismo. Podría afirmarse que es el año del posmodernismo. Es decir, el momento donde se dio la mayor concentración de eventos, controversias y textos en torno a este tema, haciendo evidente que se trató de un debate producido en lo local por la escritura desde las páginas impresas.

Varios eventos en torno al concepto de posmodernismo tuvieron lugar entre junio y agosto de 1988. Un factor detonante de todo ello se le adjudicó<sup>2</sup> a la publicación de un número de la revista *México en el Arte* del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1987, monográfico sobre el tema de la posmodernidad en diversas disciplinas artísticas y campos de conocimiento como la política, el teatro, la fotografía, la arquitectura, la literatura y las artes plásticas.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cfr. Vania Macías, “Espacios alternativos de los noventa”, en Olivier Debroise, ed., *La Era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México, UNAM, 2006, pp. 366-371 y Sol Álvarez Sánchez, *Arte y centralismo*. México: Juan Pablos, 2011, p. 15.

<sup>2</sup> Jorge Alberto Manrique, “En tiempos de posmodernidad”, *La Jornada* (21 de junio de 1988), p. 27.

<sup>3</sup> *México en la Cultura*, 16 (primavera, 1987).

Uno de los eventos más discutidos en prensa fue *En tiempos de la posmodernidad*, coloquio llevado a cabo en el Museo Nacional de Antropología (MNA) entre el 20 y el 22 de junio de 1988, a la par de una exhibición homónima curada por Esther Acevedo que se inauguró en el Museo de Arte Moderno (MAM). Era la primera exposición institucional en proponer una lectura del arte local del período en términos de “posmodernidad” por medio de una muestra colectiva que reunió obras en pintura, escultura, fotografía, dibujo, performance y arquitectura.<sup>4</sup> En ese sentido, se trataba de una decisión muy “posmoderna” que diluía la tradicional división de las artes al tiempo que reconocía que la categoría había sido construida desde varios campos estéticos simultáneamente con el rol pionero de la arquitectura.<sup>5</sup> Una premisa importante de la muestra fue expresada por Esther Acevedo para *Proceso* al afirmar que “no estamos para crear una historia nueva, ni una historia vieja, sino nuestra historia”,<sup>6</sup> con lo cual tomaba distancia de las importaciones del léxico sobre posmodernidad y se proponía indagar sus adecuaciones e inadecuaciones locales.

Apenas unos días después, el 28 de junio, fue inaugurada en la Galería OMR la exposición *Somos o nos parecemos* — donde se incluyó la referida pintura de Ortiz Torres—, que también se posicionaba propositivamente respecto al tema, y de hecho fue interpretada por la crítica de arte Teresa del Conde como una respuesta de “Los rechazados del MAM”<sup>7</sup> a la exposición de Chapultepec. Casi paralelamente, se realizaron dos seminarios sobre el tema en la UAM y en la Facultad

<sup>4</sup> En agosto de 1985 se realizó en el MAM la exposición colectiva *De su álbum... confesiones inciertas* curada por Olivier Debroise que incluyó la obra de pintores cuyas referencias principales eran las imágenes de reproducción masiva: fotografía, cine, televisión, comic, etc. La reflexión curatorial se emparentaba con las teorías de la posmodernidad, sin embargo, no emplea ese término.

<sup>5</sup> Esther Acevedo, ed., *En tiempos de la posmodernidad*. México, INAH, 1989.

<sup>6</sup> “En el MAM ¿Post-modernidad?”, *Proceso*, 606 (junio, 1988).

<sup>7</sup> Teresa del Conde, “Posmodernos. Los rechazados del MAM (I)”, *La Jornada* (2 de julio de 1988), p. 18 y Teresa del Conde, “Los rechazados del MAM”, *La Jornada* (9 de julio de 1988), p. 19.

de Arquitectura de la UNAM, los cuales también recibieron atención de la prensa.

Algunos antecedentes de esta concentración de discusiones se encuentran años y décadas atrás. La crisis de la modernidad estética había sido expresada en México desde la década de los cincuenta por críticos como Octavio Paz<sup>8</sup> y Juan García Ponce.<sup>9</sup> Por entonces, aún no se enunciaron los términos “posmodernidad” y “posmodernismo”, pero sí se proyectaba un arte después de la modernidad que no se atenía a sus preceptos, ya rebasados por ciertos artistas. A inicios de la década de los ochenta destaca el uso temprano (1980) que el crítico peruano mexicano Juan Acha hizo del término como parte del andamiaje teórico de su proposición de los “no-objetualismos” los cuales calificó de “posmodernos”.<sup>10</sup>

Hacia mediados de los ochenta, la discusión sobre este tema era cada vez más evidente. En 1984, se publicó el primer número de la revista independiente gestionada por los artistas Rogelio Villarreal y José Ramón Sánchez Lira, *La Regla Rota*, con un espíritu iconoclasta y paródico frente a los lenguajes artísticos, entre ellos frente al posmodernismo. De hecho, su irónica exploración sobre este particular dio sentido al título de su nueva revista, *La Pus Moderna*, fundada en 1989, que daba continuidad a su antecesora y propuso con mayor amplitud que el llamado posmodernismo en México era en realidad

<sup>8</sup> Los textos tempranos de Octavio Paz sobre este asunto se reunieron en *El arco y la lira*. México, FCE, 1956 y *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967.

<sup>9</sup> Recientemente algunos investigadores han seguido el rastro de estas primeras elaboraciones sobre la crisis del arte moderno y ciertos rasgos de posmodernidad sin emplear aún el término. Cfr. Daniel Montero, *Crítica de Arte en México: 1940-1966. Debates y definiciones*. México, UNAM, 2023 y David Fuentes, *La disputa de la ruptura con el muralismo (1950-1970): Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018.

<sup>10</sup> Juan Acha, “Post-Modernismo (Performance, video-arte y arte conceptual)”, grabación de audio. Archivo del Museo de Arte Moderno. La conferencia fue parte del seminario *Los caminos de la vanguardia* que tuvo lugar los días, 4, 6, 11, 13, 18, 25, 27 de diciembre de 1980. El seminario estuvo formado por conferencias, mesas redondas y performances.

una “modernidad purulenta”, de “iconografías bastardas”, donde la *pus* devoraba a los “post”.<sup>11</sup>

A finales de la década de los ochenta, el debate sobre un posmodernismo mexicano se planteó desde varios frentes como pudo constatarse en el mencionado número de la revista *México en el Arte* (1987). El mismo año destacó un número monográfico sobre el tema de la *Revista de la Universidad*.<sup>12</sup> Los textos incluidos en ambos fueron retomados en la prensa a modo de glosas y contestaciones en el contexto de las dos exposiciones mencionadas de 1988. Un aspecto que permite comprender la abundancia y textura de los escritos se encuentra en la bibliografía citada en el catálogo de la exposición del MAM pues, mientras a inicios de la década escasas referencias circulaban sobre el posmodernismo, a finales, las fuentes teóricas incluían autores como Gilles Lipovetsky, Andreas Huyssen, Fredric Jameson y Hal Foster.

Algunos datos cuantitativos ilustran la efervescencia del tema ese año. Si tomamos como referencia la recopilación hemerográfica realizada por el MAM,<sup>13</sup> en prensa se publicaron, entre junio y agosto, un total de cincuenta textos, entre reseñas, ensayos, entrevistas y columnas de crítica de arte, que de alguna manera aludieron a la exposición *En tiempos de la posmodernidad*: veintisiete de ellos, en *Unomásuno*; doce, en *La Jornada*, y el resto, en *Proceso*, *El Nacional*, *El Herald*o, *El Día*, y *Excélsior*. No es casual que la mayor cantidad de textos aparecieran en *Unomásuno* y *La Jornada*, periódicos distinguidos por un enfoque de izquierda, en cuyas páginas por esos días convivió un seguimiento minuto a minuto del proceso electoral, y en las páginas de cultura, los detalles de la discusión sobre posmodernidad. Saltan a la vista otros detalles en esta composición: se trataba de un debate sostenido entre agentes diversos, que incluyó a historiadores del arte como Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique y Olivier Debrouse; periodistas y críticos como Magali Tercero, Angélica Abelleyra, Saúl Serrano y Allan

<sup>11</sup> “La Posmodernidad y el Orange Lush”, *La Pusmoderna*, 5 (invierno, 1994), p. 2.

<sup>12</sup> *Revista de la Universidad*, 37 (junio, 1987).

<sup>13</sup> E. Acevedo, *op. cit.*, pp. 113-116.

Arias, y artistas como Juan José Gurrola, Guillermo Santamarina y Rubén Ortiz Torres. A la par, “posmodernidad” y “posmodernismo” fueron términos empleados en el análisis político, donde sobresalen el texto citado de Bartra y *Radiografía del posmodernismo*, de Adolfo Sánchez Vásquez.<sup>14</sup>

Es posible identificar que tanto los eventos como las publicaciones mencionadas se orientaron a valorar la utilidad local del posmodernismo como una categoría estética. No obstante, la abundancia de escritos estuvo lejos de generar un consenso o definición del término. De hecho, en la mayoría de ellos se parte de reconocer la incertidumbre y las tensiones que el uso de la palabra producía. Ello se reflejó en la crónica de Angélica Abelleyras sobre el Coloquio del MNA, en *La Jornada*, donde afirmó que al posmodernismo “se le considera concepto, término, opción, interpretación, condición, actividad, modelo, atmósfera, estilo, representación, moda y hasta pose”.<sup>15</sup> En cambio, en los escritos de Jorge Alberto Manrique se identifica más bien como una “actitud” — idea que luego retoman como punto de partida Teresa del Conde y Rubén Ortiz—<sup>16</sup> y sugiere también que en México siempre ha existido una “distancia propositiva” con la modernidad, de modo que “entre nosotros ya existía un posmodernismo *ante litteram*”.<sup>17</sup> Olivier Debroi-

<sup>14</sup> Adolfo Sánchez Vásquez, “Radiografía del posmodernismo”, *Unomásuno* (18 de febrero de 1989), pp. 2-4.

<sup>15</sup> Angélica Abelleyras, “La posmodernidad recobró temas inhibidos en los 60”, *La Jornada* (21 de junio de 1988), p. 25.

<sup>16</sup> Teresa del Conde, “Los rechazados del MAM”, p. 19.

<sup>17</sup> Jorge Alberto Manrique, “¿Posmodernidad en México?”, *La Jornada* (28 de junio de 1988), p. 19. Néstor García Canclini sostuvo esta misma idea en su libro vertebral de estas discusiones a nivel regional, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990, p. 19. En América Latina esta idea de la posmodernidad como “una experiencia de vieja data” o “un posmodernismo *avant la lettre*” fue propuesta por el filósofo chileno José Joaquín Brunner en “Cultura y modernidad en América Latina”, *Mundo*, vol. 1., n. 2 (1987), pp. 31-43. Para una revisión amplia de este asunto véase Hermann Herlinghaus y Monika Walter, eds., *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín, Langer Verlag, 1994.

se sostuvo la misma hipótesis, señalando en países como México un posmodernismo *avant la lettre*, que en los ochenta se experimentaba como una sensibilidad o “conciencia de estar viviendo una época de mutaciones que nos sitúan definitivamente en el final del siglo XX y coinciden con las crisis de conciencia de los países desarrollados”.<sup>18</sup> Es decir, se experimentaba como un tiempo de sincronización de la experiencia local con las problemáticas internacionales.

### El dilema de las flores falsas

Puesto que resulta imposible abarcar la complejidad de discusiones tejida entre los mencionados textos, para detallar el debate voy a elegir un caso sobresaliente entre las páginas de la prensa. Se trata de la controversia entablada entre Rubén Ortiz Torres y los críticos e historiadores del arte Teresa del Conde y Olivier Debroise en torno a la pintura del artista, presentada en la Galería OMR.

Primeramente, cabe resaltar que la lectura sobre la muestra sugerida por Teresa del Conde como “Los rechazados del MAM” trasluce una disputa institucional entre los ámbitos público (museo) y privado (galería) respecto a la definición y usos de la noción de posmodernismo, pues en la galería se mostraba aquello que no había sido incluido en el MAM, cuando los artistas también se identificaban con los asuntos planteados en aquella exposición. Con ello se generaba un campo de tensiones, donde los eventos del MNA y el MAM aportaron un plano general de los debates teóricos sobre posmodernidad que iba perfilando una definición genérica, como era la noción de “actitud” o “sensibilidad de época”, mientras que las discusiones sobre la muestra de la OMR aportaron matices específicos. Quizás por ello, Del Conde y Debroise le prestaron particular atención.

En efecto, a la muestra de la galería, dedicó Del Conde sus columnas en *La Jornada* del 2 y el 9 de julio de ese año. Y de los cuatro artistas

<sup>18</sup> Olivier Debroise, “Posmodernismo: Una parodia mexicana”, *La Jornada* (2 de julio de 1988), p. 3.

incluidos en ella, se centró en el caso de Rubén Ortiz por ser el artista que enunciaba una postura más clara frente al posmodernismo. De él afirmó el 2 de julio: “se autodenomina posmoderno y es un joven muy informado con trayectoria ya consistente a pesar de su corta edad, que cuando decide hacer buena pintura es capaz de hacerla [...]. Pero en la presente ocasión no acertó. Son mucho más atractivos otros cuadros que le he visto”.<sup>19</sup> El criterio empleado en este juicio comparativo era que los otros cuadros eran “mucho más posmodernos” por resultar paradigmáticas de la iconografía posmoderna de los ochenta. En cambio, la obra “desacertada” era *Flores Falsas*, de la cual opinó:

La serie de Ortiz se titula *Flores falsas*, pero en pintura la falsedad es también un artificio (las flores que pintaba Cézanne eran de papel) y por lo tanto la intención falla. Acordémonos de que también Javier de la Garza fondeó sus cuadros con flores kitsch en la exposición que tuvo lugar en esta misma galería el año pasado y paradójicamente eran más “falsas” que las de Ortiz, algunas de las cuales son posimpresionistas más que posmodernas.<sup>20</sup>

Parecería que la crítica principal de Del Conde se debate entre la falsedad y la originalidad. Es decir, el hecho de que otros pintores hayan representado el *mismo* motivo en sus obras descalificaba la de Ortiz por repetición, al punto de detallar que unas flores son *más* falsas que otras. Esto si asumimos con ella que se trataba del *mismo* motivo, o sea de las mismas flores. Pero paradójicamente, también mostró preocupación sobre la precisión del referente de las pinturas. En otras palabras, qué clase de flores estaban representadas ahí, acerca de lo cual citó al artista definiendo: “flores falsas son productos que adornan todo, se producen en serie y sustituyen la artesanía local”. La frase provenía de una carta que le envió el artista a la crítica (según su

<sup>19</sup> T. del Conde, “Posmodernos...”, p. 18.

<sup>20</sup> *Idem*.

propia solicitud) y según se confirma posteriormente en la réplica de Ortiz en *La Jornada*, era una cita no sólo incompleta, sino que había sido malinterpretada por ella. O sea, Del Conde interpretó que cuando Ortiz decía “flores falsas” en este fragmento, se refería a su pintura y, por tanto, asumió que con sus *Flores falsas* buscaba sustituir la artesanía local, cuando en realidad el artista se estaba refiriendo a los objetos de la vida cotidiana que él representaba en su obra, para sugerir que las flores de plástico y la producción industrial con estos motivos estaban sustituyendo las artesanías tradicionales.

Como se puede ver en la cita anterior, la pregunta acerca de qué tan falsas son las flores en esta pieza parece ser en realidad. ¿Qué tan engañoso es el posmodernismo? ¿Qué tan válido es para caracterizar el arte del presente? En el fondo, persiste en su juicio un criterio modernista que no encuentra valor en la repetición y persigue la novedad, como sí la encuentra en pinturas anteriores de Ortiz como *La persistencia de la memoria* y *El fin del modernismo*, ambas de 1986.

Para enfatizar su desaprobación, en su siguiente texto vuelve a citar al artista sobre un aspecto relevante de su búsqueda: “retomar las combativas vanguardias y los valores espirituales del arte, que no sé si realmente puedan existir ahora (a través) de un simulacro que al ser una mentira asumida se puede volver verdad... Tal vez de los motivos ornamentales populares sí pueda surgir una abstracción con un sentido más personal y local”.<sup>21</sup> Para Del Conde, ese propósito no se lograba del todo, porque el artista llevaba las obras a un nivel de contradicción que las volvía irresolubles al señalar que “se estaba enamorando de lo que había odiado porque siempre había detestado el arte geométrico” y por realizar “una obra que no deja de ser decorativa”.

A este respecto, el texto de Olivier Debrouse tuvo un criterio distinto sobre la función de la abstracción geométrica en estas obras, al observar que las de Ortiz, así como las de Mónica Castillo incluidas en la misma exposición, eran una contestación a las *Señales* de Vicente Rojo, con lo cual se ratificaba el precepto posmoderno de la impostura

<sup>21</sup> T. del Conde, “Los rechazados del MAM”, p. 19.

frente a la tradición a través de “la ironización, asimismo paródica, de las obras de la época denominada ‘ruptura’”.<sup>22</sup> Con este apunte, describió al posmodernismo “como trinchera, último reducto de la risa y de la inteligencia”.

Entre esta opinión de Debroise y aquella de Del Conde, vale la pena reiterar el último fragmento de la carta de Ortiz citado por la crítica: “Tal vez de los motivos ornamentales populares sí pueda surgir una abstracción con un sentido más personal y local”; es decir, que la contestación paródica a la “ruptura” y la tentativa de retomar un espíritu vanguardista en clave abstracta se basaba en la especificidad de los referentes: los motivos ornamentales populares. En efecto, la conjunción de las dos secciones del cuadro hace pensar en una abstracción — con dos variantes de detalles distintos— de un mantel plástico hogareño de uso popular. Este aspecto fue descrito someramente por Del Conde y no reparado por Debroise. En ambos casos no se vinculó con la apuesta principal del artista.

La polémica sobre estos puntos comenzó cuando el domingo 10 de julio — al día siguiente de la última columna de Del Conde sobre este tema— aparecen en la página 27 de *La Jornada* dos entradas que implican al artista. Una de ellas es una entrevista que le había realizado Magali Tercero, como parte de una serie de cuestionarios a artistas e intelectuales sobre el posmodernismo. La otra era una réplica firmada por el propio Ortiz y titulada “Respuesta a los críticos”, donde confrontaba a Olivier Debroise y a Del Conde. En la entrevista y frente a *Flores falsas* comenzó afirmando, como una respuesta velada a las exigencias de Del Conde: “siempre me ha causado problema el mito de la originalidad”.<sup>23</sup> A continuación, defiende la posmodernidad como una actitud crítica de los creadores frente a su tiempo y reconoce los malentendidos que puede ocasionar como “influencia extranjerizante y de moda”, de lo cual se mofa, según testifica Tercero, pues “en

<sup>22</sup> O. Debroise, “Posmodernismo”, p. 4.

<sup>23</sup> Magali Tercero, “El que no tenga estilo. Una propuesta en sí: Rubén Ortiz”, *La Jornada* (10 de julio de 1988), p. 27.

el arte no se puede discriminar”. También aclara sobre *Flores falsas* que se trató de un homenaje a su madre, recién fallecida, para quien quería realizar un cuadro de flores chillantes “como esas de plástico encontradas hasta en los panteones; que son presencia kitsch, contradictoria y dual: entre la falsedad y la ritualidad”.<sup>24</sup> Con ello dejaba claro de qué tipo de flores se trataba y las aderezaba con valores del kitsch y la falsedad, antes recriminados por Del Conde, como se ha visto.

En su artículo, comenzó replicando a Olivier Debroise,<sup>25</sup> quien le había señalado en *La Jornada*, retomando el artículo del artista publicado en *México en el Arte* (1987), el “error” de confundir “el kitsch o el surrealismo mexicano, este efecto de adaptación/desadaptación con un ‘posmodernismo propositivo’”,<sup>26</sup> al equiparar el templo mormón de San Juan de Aragón con la estructura decorativa del Gigante de Acapulco. Ortiz corrigió la falaz comparación y coincidió con él en la necesidad de “buscar una actitud ácida, crítica, si no es que radical y a la vez informada”. Sobre esta buscada actitud, añadió: “Aceptada y negada al mismo tiempo por gente que no se atreve a comprometerse en estos momentos de crisis, sismos y elecciones que anuncian cambios que de alguna manera tenemos que asumir”.<sup>27</sup> Aquí surge la pregunta: ¿a qué se refería Debroise con un “posmodernismo propositivo?”, y ¿cómo se vincula con la exhortación de Ortiz a comprometerse con los tiempos de cambio?, ¿cómo el arte y a crítica respondes a tiempos de cambio?

La respuesta a Del Conde se enfocó en su interpretación de *Flores falsas*, aclarando que los objetos de referencia, es decir, “flores de plástico, manteles, papel tapiz, mosaicos, formaicas, estampados y toda esa barata ornamentación industrial que nos ha invadido y ha pasado a ser parte inclusive de nuestro folclore urbano... no puede ser asumido como artesanía local como ella afirma que yo escribí”.<sup>28</sup> En ese sentido,

<sup>24</sup> M. Tercero, *El que no tenga estilo*, p. 27.

<sup>25</sup> O. Debroise, *Posmodernismo*, 3.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>27</sup> R. Ortiz Torres, “Respuesta a los críticos”, *La Jornada* (10 de junio de 1988), p. 27.

<sup>28</sup> *Idem.*

sus cuadros no buscaban sustitución alguna, sino que representaban un efecto, el del adorno, la imagen y el suplente. Se trataba de un artificio (la pintura) representando a otro (las flores y manteles plásticos) como una forma de reconocer una modernidad evanescente.

## Conclusiones

Si reunimos las contestaciones de ambos críticos, resalta un mismo problema: ¿puede el posmodernismo tener un valor crítico mediante el kitsch, el simulacro y la parodia? O siguiendo las palabras de Debroise, ¿puede hablarse de un “posmodernismo propositivo” en este contexto? En este momento particular, ambos críticos hallaban un límite en la contradicción y la paradoja (por demás, un resorte clave del posmodernismo), y llaman constantemente la atención acerca de no confundir unos elementos con otros: la originalidad con la falsedad, la ornamentación industrial con las artesanías locales, la vanguardia con la repetición, el kitsch o surrealismo mexicano con un “posmodernismo propositivo”. La crítica de arte exigía una distinción taxonómica, cuando otras escrituras críticas, como la de Ortiz, ostentaban la confusión y combinación entre todos estos elementos. En este marco de discusiones, ¿qué tan falsas son las flores?, ¿qué tan engañoso es el posmodernismo? Probablemente todo lo falso y engañoso que es un lenguaje construido para, como sugiere Ortiz, “asumir un cambio”.

Encuentro en el dilema de las *Flores falsas* presente en este conjunto de textos una metáfora de los conflictos de época respecto a la modernidad y la tentación de aceptar el léxico del posmodernismo para nombrar una crisis de la experiencia del tiempo y de las categorías estéticas en este contexto particular. El dilema en sí de la reiteración en ese motivo es significativo en términos conceptuales por los aspectos que hemos mencionado: la sospecha por el kitsch, la copia, lo falso, la cultura material industrial de la urbe, los límites entre lo popular y lo masivo, por mencionar algunos temas que se tensan en las formulaciones críticas tal como se registró en las fuentes de época. Pero, además, y quizás es lo que más quisiera resaltar en este ensayo,

el debate resulta modélico de una forma específica de operación de la crítica de arte en dos sentidos: por un lado, muestra cómo los debates se construyeron a través de los textos escritos en los medios tecnológico que una época dispone para ellos, cuando esa articulación entre discursos y tecnologías mueve a pensar en las posibilidades de la crítica de arte también en la actualidad; por otro lado, evidencia que la forma que toman las ideas de una época depende en gran medida del tejido de voces entre agentes diversos: instituciones públicas y privadas, la prensa y otras publicaciones periódicas, y las voces de artistas, periodistas culturales, críticos e historiadores académicos. La riqueza del debate se sostiene en esa trama de enunciaciones y confrontaciones que definen un espacio de pensamiento común y a la vez divergente y paradójico.

# LA CRÍTICA SOBRE “ARTE DIGITAL” DE MÓNICA MAYER. DEBATES CRÍTICOS SOBRE EL USO DE LA TECNOLOGÍA APLICADO A LAS ARTES, 1991-1996

FARAH BEATRIZ LEYVA BATLLE  
Universidad Nacional Autónoma de México

Desde 1991, el proyecto de galería de autor Pinto mi Raya<sup>29</sup> de la Ciudad de México, fundado por la pareja de artistas Mónica Mayer y Víctor Lerma, comenzó a unificar material relacionado con la crítica de arte que fuera realizada en México en estas fechas y que se encontraba disperso en las diferentes publicaciones periódicas del país. Con ello conformaron diferentes acervos a los que hoy podemos acceder en formato CD-ROM bajo el nombre de Archivo Activo;<sup>30</sup> sin dudas, un laborioso trabajo de acopio de materiales de crítica de arte que permite rastrear y entender el ejercicio crítico en determinadas fechas. Este archivo fue subdividido en diferentes conjuntos temáticos a criterio de sus gestores: “Arquitectura”, “Arte público”, “Arte y educación”,

<sup>29</sup> Pinto mi Raya forma parte de lo que en el ecosistema artístico de los años noventa en México se ha denominado espacios alternativos y/o galerías de autor. Este ha sido un fenómeno ampliamente estudiado dentro de la historiografía del arte mexicano por su extensión en esta década y los debates que provocaron ante la institucionalidad del arte. Para ampliar información sobre estos debates consultar: Daniel Montero Fayad, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013 y sobre Pinto mi Raya: “Pinto mi Raya”, <<https://www.pintomiraya.com/>>. [Consulta: 6 de enero, 2022].

<sup>30</sup> El proyecto en formato físico se denominó “Raya: Crítica, crónica y debate en las Artes Visuales” en Pinto mi Raya. <<https://www.pintomiraya.com/pmr/archivo-pmr-3/35-rama>>. [Consulta: 10 de enero, 2020].

“Crítica de arte”, “Arte Digital”, “Espacios alternativos”, “Fotografía”, “Instalación”, “Performance” y “Mujeres artistas”.

De este amplio repertorio, me referiré a una fracción de aquellos textos críticos que se integraron por cuestiones prácticas de clasificación en el apartado de “Arte digital” y que tuvieron como voz autoral a la propia Mónica Mayer. El presente artículo tiene como objetivo rastrear el debate sobre la mancuerna entre arte y tecnología en el México de los años noventa y los aportes específicos de esta autora. En primer lugar, aparece la pregunta por la crítica de arte en relación con aquello que en estas fechas se denominó “nuevos medios”, relación entre arte y tecnología, etc., en los cuales la figura de la artista Mónica Mayer asume, como veremos, el papel de crítica de arte ante los vacíos y silencios institucionales sobre estos temas.

Con el rótulo sumamente abarcador de “Arte digital”, encontramos en este archivo casi todo tipo de prácticas artísticas relacionadas con los usos de la tecnología en el arte.<sup>31</sup> En este amplio registro, la escritura de Mónica Mayer sobre el fenómeno se mantiene constante en las páginas de *El Universal*, donde escribió durante casi dos décadas. Al rastrear esta parte de su producción escrita, es posible entender las imbricaciones y los desplazamientos constantes entre su labor como creadora, como gestora de eventos y como cronista de arte.

Como artífice de la crítica de arte, la presencia de Mayer es indiscutible, a pesar de que, desafortunadamente, pocas veces ha sido valorada desde su labor como divulgadora tenaz de exposiciones, eventos, proyectos oficiales y alternativos, dentro y fuera de la Ciudad de México. Quizás esta falta de estudios minuciosos sobre su prosa apunta a un proceso velado de silenciamiento a la crítica de arte no institucional, o quizás es síntoma de posturas maniqueas que insisten en la imposibilidad de considerar al artista que escribe como crítico de arte. Relacionado pudiera estar también su tono desenfadado e íntimo en la escritura, pero también mordaz, irónico, irreverente y narra-

<sup>31</sup> Entre los años 1991 y 1999 hemos calculado un total de 187 documentos dentro de la carpeta de “Arte digital”.

tivo que caracteriza a cada uno de sus escritos y que pareciera desvincularse de todo rigor académico o de toda postura tradicionalista para apostar por otros modelos de reflexión, más enmarcados en la descripción de los procesos de creación desde su experiencia. Por supuesto, también está de base la impresión de que ella difunde su propio trabajo y el de sus colegas más allegados, y que, en ese proceso, puede notarse cierto sesgo subjetivo. Independientemente de estos supuestos, lo cierto es que existe una insondable falta de estudios sobre la crítica de arte contemporáneo en México escrita por mujeres, mujeres artistas que reclaman prontamente su revisión.<sup>32</sup>

La relación de Mayer con la crítica de arte digital ubicada en el archivo se da desde cuatro proyectos expositivos imprescindibles que permiten entender la relación de prácticas artísticas y tecnología/nuevos medios, y todo el repertorio de categorías que circulan en esa década. Estos proyectos son Mímesis (1991-1992), Aquerotipo (1993), Electrografía Monumental sobre Papel de Algodón (EMPA, 1994) y Gráfica Periférica (1994-1996). En el transcurso de estos cuatro eventos, Mónica Mayer se desarrolló como gestora, promotora y cronista de estos hechos

<sup>32</sup> Esto no quiere decir que no existan valiosos estudios históricos o antológicos sobre la crítica de arte en México en formato libros o artículos, ensayos académicos, tesis de posgrado, etc. En términos de libros y antologías publicadas que analicen o establezcan un recorrido por la crítica de arte en el país es importante señalar los siguientes títulos, sin pretender ser una referencia exhaustiva del fenómeno: Carlos Blas Galindo *et al.*, *Antología: arte mexicano del siglo XX. Sección Mexicana*. Ciudad de México, Asociación Internacional de Críticos de Arte, 2002; Jorge Roy Sobrino, coord., *La crítica de arte en el contexto de los discursos estéticos contemporáneos. Memoria de las Jornadas de Crítica de Arte 2008 de AICA-México*. Mérida, Gobierno del Estado de Yucatán, Instituto de Cultura de Yucatán, Ayuntamiento de Mérida, Cultur-Patronato de las Unidades de Servicios Culturales y Turísticos del Estado de Yucatán, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de Yucatán, Conaculta, 2009; Silvia Segarra Lagunes y Argelia Castillo, coords., *Crítica de arte en México. Antología de Textos 2011-2012*. Ciudad de México, AICA-México, 2012; Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. México, UNAM, 1964; Cristóbal Andrés Jácome, comp., *Ida Rodríguez Prampolini: la crítica de arte en el siglo XX*, México, UNAM, 2016; Teresa del Conde, *Textos dispares: ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*, UNAM, 2014, entre otros muchos.

y, en su escritura, insertó una serie de problemáticas tempranas sobre el papel de la crítica de arte ante estas prácticas artísticas.

En 1991, Mayer escribe una serie de ocho textos en la sección “Cultura” del periódico *El Universal*, titulados consecutivamente “Diario íntimo de un proyecto artístico I-VIII”. Tal y como se puede ver desde su título, son textos donde, en su mayoría, informa a un amplio público de todo el proceso relacionado con la preparación del proyecto que Víctor Lerma, Fernando Gallo, María Antonieta Marbán y ella venían gestando desde el año anterior en disímiles encuentros entre artistas amigos. Según lo narra la autora, Mímesis fue un proyecto de lo que posteriormente se denominaría “gráfica digital”, realizado con el modelo CLC500 de la Canon, una novedosa fotocopiadora a color con funciones digitales que acababa de llegar a México. Un total de 25 artistas fueron invitados a participar en el proyecto, y se les planteó realizar dos piezas en tamaño oficio, reproduciendo, en el primer caso, a partir de una matriz. Para la segunda obra partirían de esa misma imagen, pero la alterarían con las funciones de la fotocopiadora.<sup>33</sup> En estos ocho textos de Mayer, podemos apreciar un enfoque eminentemente descriptivo y narrativo. Dado el carácter pionero de este proyecto, la autora realiza también lo que puede ser considerado como un primer acercamiento por parte de la crítica a este fenómeno.<sup>34</sup> Mayer incurre en la tarea de llevar una especie de cronología sobre las diferentes gestiones del proyecto, describiendo cada etapa por la que atravesaron, no sólo en términos creativos, sino también de negociación y diálogo con los artistas invitados y con las instancias de financiamiento.

En lo que quizás podemos denominar una primera etapa de su escritura sobre arte y tecnología, la autora se centra en justipreciar la inventiva y la capacidad de gestión de los artistas, sus colegas que,

<sup>33</sup> Para ampliar esta información consultar: “Proyecto Mímesis” en Pinto mi Raya, <<http://www.pintomiraya.com/proyectos-digitales/27-mimesis.html>>. [Consulta: 10 de enero, 2020].

<sup>34</sup> Sintomáticamente los textos de Mayer son los únicos que aparecen en la carpeta correspondiente al año 1991 en la sección de “Arte Digital” de Pinto mi Raya.

interesados en crear otras formas de arte, empiezan a autogestionar sus proyectos a través del patrocinio de la iniciativa privada. En esta secuencia de textos, podemos encontrar tres puntos fundamentales que atraviesan de forma sustantiva sus relatos: 1) la capacidad de los artistas para la autogestión de sus proyectos, 2) la importancia del financiamiento privado y 3) las posibilidades de manipulación y alteración de la imagen que empiezan a ensayar a través de medios digitales novedosos.

En cuanto a los dos primeros puntos, la autora relata el proceso de convocatoria y reuniones sistemáticas con cada uno de los artistas implicados y, sobre todo, el hecho de plantearles y explicarles a los que no habían incursionado en el medio y pertenecían a generaciones anteriores cómo era el trabajo con la máquina y qué posibilidades estéticas y expresivas les confería. Este aspecto puntual refrenda el problema de los nuevos medios en México en relación con la novedad que introducen y, por ende, en relación con la imposibilidad, en aquel entonces, de generar una crítica de arte sobre estos temas. Su relato del encuentro con el artista Gunther Gerzso, del movimiento conocido como “La Ruptura”, resulta esclarecedor para entender las disímiles problemáticas que tuvieron que afrontar a la hora de abogar por la artísticidad de la práctica. Dice la autora:

Llegamos a su casa a las 3:30 de la tarde y nos recibió muy serio. Le hablábamos de las posibilidades de juego con la máquina y le aburría, decía que cualquier idiota puede hacer un dibujo y seguirlo alterando mecánicamente por el resto de su vida. Le platicábamos de los otros participantes y nos veía con desdén. Empezó a preguntarnos sobre el significado del arte para los jóvenes y a decirnos que bien podía aceptar participar en la carpeta, pero que nos cuestionaba sobre la reproducción de obras de arte, sobre sus precios, sobre el significado mismo de la vida. [...] A punto de desesperarme, le dije que Víctor y yo trabajábamos como traductores y maestros para mantener tanto nuestra producción como nuestra galería y esto cambió

su actitud. Empezó a comentar que él hasta los 60 años no había podido vivir de su obra (lo cual me da esperanza), de su trabajo en el cine, de cómo los muralistas lo tenían vetado [...] Jamás se me ocurrió que uno de los aspectos más importantes de este proyecto iba a ser todo este trato con los artistas.<sup>35</sup>

Desde su capacidad inobjetable para introducirnos en el relato, Mayer articula ciertas interrogantes sobre la aceptación y legitimidad de este tipo de prácticas por parte de los artífices ya consagrados en el mundo del arte. Para Mímesis, ellos buscaban un enfoque deliberadamente intergeneracional y, por ello, además de invitar a sus propios amigos, a su propia generación, intentaban acceder a figuras como Toledo, Felguérez, Rojo, Cuevas y el propio Gerzso.<sup>36</sup> Aunque para estos primeros escritos la autora se mantiene en el plano de lo narrativo, el debate con Gerzso nos permite entrever la tensión medio/medialidad e imagen de esa medialidad, es decir, cómo para cierta generación de artistas, historiadores y críticos, la imagen del arte en México solo era posible a través de la pintura.

Independientemente de ello, sí debemos notar que en su crónica de este primer proyecto no hay para ella un cuestionamiento sobre qué significa “nuevos medios” en México, más allá de plasmar la reticencia de algunos artistas de generaciones anteriores a asumirlo como hecho artístico. Lo que sí hay en su escritura es una curiosidad latente por entender y poder explicar a un amplio público las propiedades del

<sup>35</sup> Mónica Mayer, “Diario íntimo de un proyecto artístico (IV)”, *El Universal* (28 de junio de 1991), sec. Cultura, p. 2.

<sup>36</sup> Mayer relata que los artistas de mayor y menor edad eran justamente Gerzso y César Martínez, respectivamente, con una distancia de 50 años entre ellos. Los artistas participantes fueron: Gunther Gerszo, Manuel Felguérez, Carlos Jurado, Gilberto Aceves Navarro, Félix Beltrán, Hilda Campillo, Carlos Blas Galindo, Fernando Gallo, Magali Lara, Víctor Lerma, Carla Rippey, Gabriel Macotela, Maris Bustamante, Felipe Ehrenberg, Mónica Mayer, Alfonso Moraza, Vicente Rojo, Humberto Rodríguez Jardón, Nunik Sauret, Sebastián, Miguel Suazo, Gabriel Vergara, Elena Villaseñor, César Martínez y Patricia Torres.

medio y los dilemas artísticos que ello conlleva, desde su posición como artista, en primer lugar.

En sus últimos relatos de este primer proyecto, vemos cómo Mayer intenta realizar ciertas conceptualizaciones y sistematizar el proceso de trabajo con la máquina. Sus primeras ideas sobre las funciones y posibilidades expresivas de la fotocopidora CLC500 fueron desmantelándose para arribar a conclusiones sobre el ensanchamiento del objeto artístico y la importancia del proceso de creación sobre el objeto final. A través de sus palabras, se puede entender que la capacidad de ampliación estética que le confería esta tecnología iba más allá de lo que ellos podían haber imaginado en un principio, como gestores del proyecto. Así lo plantea al decir:

Nuestras ideas sobre lo que se puede hacer y lo que no en la fotocopidora, así como los conceptos sobre la interacción del artista con la máquina se han venido transformando ante la realidad de la producción. Inicialmente decidimos seleccionar la palabra Mímesis por ser el término utilizado por Platón para hablar de la imitación. Sin embargo, el proceso de trabajo con la CLC500 va más allá de una simple reproducción de alta calidad. Por un lado, hay un proceso de alteración de las funciones de la máquina como son el mosaico, el espejo, los cambios de un color por otro, ampliación reducción, etc., que utilizados directamente transforman la imagen sin cambiar su esencia. Sin embargo, llega el momento en que la máquina se convierte en la herramienta total de la creación de la imagen y de un dibujo de línea sumamente sencillo se puede partir en busca de colores, texturas y formas trabajadas directamente con la máquina. De repente, la balanza del trabajo del artista entre lo manual y lo intelectual se inclina peligrosamente hacia lo último.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Mónica Mayer, "Diario íntimo de un proyecto artístico (vii)", *El Universal* (12 de agosto de 1991), sec. Cultura, p. 2.

Como genuina heredera y artífice consagrada al trabajo conceptual desarrollado en la década de los setenta y conocedora de los desbordamientos artísticos acaecidos en estas fechas, Mayer denota no solo el trabajo conceptual detrás de este proceder, sino también las posibilidades expresivas del objeto — esta vez una máquina— alrededor de la cual gira todo un proceso creativo, una investigación paulatina y una experimentación estética.

En sus búsquedas constantes de lo que Pinto mi Raya ha denominado como “lubricar al sistema artístico para que funcione mejor”, estos artistas continuaron gestando proyectos cada vez más ambiciosos a partir de la experimentación con la máquina fotocopidora, lo que en la escena artística de esos años recibió varias denominaciones; entre ellas, electrografías, gráfica digital, neográficas, etc. En 1993 exponen el proyecto *Aquerotipo*, en el marco del Encuentro *Otras Gráficas*, que se desarrolló en la Academia de San Carlos.<sup>35</sup> Casi en paralelo, comienzan a trabajar en el proyecto *Electrografía Monumental sobre Papel de Algodón (EMPA)*, con el que obtuvieron una beca de Proyectos y Coinversiones del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) con la que pudieron viajar a California y realizar obras en el *Taller Nash Edition*, para aquel entonces un taller especializado en “imprimir gráfica digital sobre papel artístico mediante una alteración de la impresora para que aceptara este otro tipo de papel”.<sup>39</sup>

En 1993, Mayer escribe dos textos titulados “*Aquerotipo: Electrografía Monumental I y II*”. Antes de enumerar los procesos particulares por los que atravesó cada artista, Mayer esgrime algunas ideas generales sobre el trabajo con la máquina y las nuevas tecnologías, imprescindibles no sólo para entender sus dudas y temores sobre la añorada

<sup>35</sup> En *Aquerotipo* colaboraron siete artistas — Andrea di Castro, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Humberto Jardón, Víctor Lerma, Mónica Mayer y Manuel Marín— que en formato multipágina trabajaron con la Canon CLC-500 del proyecto anterior y realizaran una ampliación de estos tirajes a 1045% en la novedosa BJ-A1 también de Canon.

<sup>39</sup> Mónica Mayer, “*Electrografía monumental sobre papel de algodón I*”, *El Universal* (22 de julio de 1993), sec. Cultura, p. 2.

legitimidad de la práctica, sino también su postura como artista y crítica de arte, ante la cuestionada artísticidad de estos procedimientos por otras voces. Dice la autora:

Como artista no sé exactamente qué impacto tendrán estas nuevas técnicas en el arte o si llegarán a tener un lugarcito en el mercado del arte. No tengo idea cómo le van a hacer los críticos e historiadores para tratar de analizar algo que apenas está en proceso de encontrarse a sí mismo sin tratar de meterlo en moldes que no le corresponden. En verdad no sabría cómo acomodar en el amplio sistema artístico estos nuevos procesos tecnológicos, excepto como un proceso de investigación.<sup>40</sup>

La autora está insinuando aquí temas medulares en los usos de lo tecnológico en el arte, y es el hecho de que los críticos no contaban en aquellas fechas con las categorías estéticas o conceptuales para evaluar estas obras o para un proceso de acompañamiento. Entonces sucede que optan por no hacer referencia ninguna al tema o por simplemente describirlas y, como ella dice, meterlas en moldes que no le pertenecen. Por sólo poner un ejemplo, en 1991, durante el proyecto Mímesis, Mayer relata que recibieron en los locales de la empresa Canon la visita de algunos críticos y periodistas, entre ellos, Dulce López Vega, José Manuel Springer, Jorge Luis Sáenz y José Luis Alcubillas. Por insólito que parezca, muy pocos de ellos escribieron sobre este evento.<sup>41</sup> No

<sup>40</sup> *Idem*.

<sup>41</sup> Entre la crítica que hemos podido encontrar y que se refiere a este proyecto en el momento de su producción y no a posteriori cuando se presentó como exposición destacan: Víctor Manuel Banda, "El Arte de la Fotocopia", *Tiempo*, 2561 (31 de mayo de 1991), p. 53; José Manuel Springer, "Proyecto Mímesis", *Unomásuno* (9 de junio de 1991), sec. La gráfica. <<http://www.pintomiraya.com/pmr/component/jce/?view=popup&tmpl=component&img=images/stories/web/hemerografias/mimesis2.gif&title=&width=1024&height=800>>. [Consulta: 24 de julio, 2023.]; Miguel Ángel Quemain, "Proyecto Mímesis", *Revista Época* (30 de septiembre de 1991), pp. 70-71; Merry Mac Masters, "Proyecto Mímesis, láser a todo color", *El Nacional* (14 de noviembre de 1991),

es hasta 1993 cuando el propio José Manuel Springer hace públicas — por medio de un escrito en el periódico *Unomásuno* bajo el título de *Neocrítica*— ciertas preocupaciones sobre la necesidad de una nueva crítica en correspondencia con una nueva gráfica o “neográfica”.

En los planteamientos de Mónica Mayer en la cita anterior, ella reconoce que tampoco posee las nociones conceptuales suficientes para valorar este tipo de prácticas. En su opinión, no puede llegar a un ejercicio del criterio “riguroso”. Su postura es entonces proponer que, en estas fechas, solo podemos valorarlos como procesos de investigación y experimentación. Un detalle que no debemos perder de vista en cuanto a su escritura es que Mayer nunca se detiene en tratar de descifrar qué quiso decir tal artista en su obra electrográfica. No es de su interés una crítica que piense qué significan estas obras, sino más bien cómo este tipo de prácticas implican otras preocupaciones y cómo ha de valorárseles en su tiempo. Su insistencia está, una vez más, en el acompañamiento, en la descripción de los procesos de creación. Por ello una de sus herramientas es pensar en las diferencias y similitudes con otras prácticas más tradicionales como la gráfica y la fotografía. Por ello, desde sus impresiones y saberes, y desde la información que le llegaba de otras regiones,<sup>42</sup> pretende esbozar para un amplio público un primer acercamiento al fenómeno, anclándolo a referentes y a procesos ya (re)conocidos e instaurados, como la gráfica tradicional o la fotografía. Escribe Mayer:

Las piezas que conforman Aquerotipo han recorrido distintos caminos hasta llegar a su formato monumental. Lo primero que habría que aclarar al hablar del proceso de cada artista en

sec. Cultura, p. 13 y Gonzalo Vélez, “Proyecto Mimesis”, *Unomásuno* (16 de diciembre de 1991), p. 28.

<sup>42</sup> Mayer reconoce en varios de sus textos que había estado leyendo y recabando información sobre el tema de la gráfica digital y la electrografía sobre todo a nivel internacional. En determinadas ocasiones hace una escueta referencia al Museo Internacional de Electrografía-Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (MIDECIANT) de Cuenca, España fundado en 1989 con una amplia colección relativa a estos temas.

la creación de su obra para Aquerotipo es que en electrografía hablamos de la creación de una matriz (equivalente al negativo en una fotografía) de la cual se imprime el tiraje como en el caso de las gráficas tradicionales como el grabado. Al igual que en cualquier técnica de reproducción como la serigrafía o la litografía artística, no se trata de fotocopiar una obra realizada en otra técnica, sino de crear un original cuya característica es que será múltiple.<sup>43</sup>

Valiéndose de la legitimidad ya alcanzada por estos medios tradicionales, la autora extiende puentes entre una y otra práctica, lo cual le funciona para recalcar la artísticidad de estos procederes.

En este continuo interés por “actualizar” las propuestas estéticas en paralelo con el desarrollo tecnológico, a inicios de 1994, Víctor Lerma, Humberto Jardón y la propia Mónica Mayer lanzan el proyecto EMPA y se trasladan a California para continuar experimentando. En los diferentes textos que aborda el complejo proceso de creación de estas nuevas obras, Mayer distingue que uno de los principales problemas a los que se enfrentaba la electrografía y, en general, el arte digital, es que sus detractores consideran que “alterar las imágenes (especialmente fotográficas) por medio de computadoras es un fraude”,<sup>44</sup> a lo que ella increpa: “Me parece muy curioso que alguien pretenda que el arte necesariamente se refiera a la verdad”.<sup>45</sup> Básicamente nos encontramos nuevamente aquí con el problema de si este tipo de prácticas se deben considerar o no arte. Lo que cuestiona Mayer es el pensamiento de que en el arte debe existir ese punto de conexión o referencia directa a la realidad.

En el mismo 1993, tras la inauguración de la exposición Electrografía Monumental, Mayer escribe un texto con el que, en mi opinión,

<sup>43</sup> M. Mayer, “Aquerotipo: electrografía monumental II”, *El Universal* (23 de julio de 1993), sec. Cultura, p. 2.

<sup>44</sup> M. Mayer, “Nash Editions: la tecnología digital al servicio del arte”, *El Universal* (28 de mayo de 1994), sec. Cultura, p. 2.

<sup>45</sup> *Idem*.

sistematiza las preocupaciones en torno a la crítica de arte en México enfocada en la relación arte y tecnología. Con el título sumamente irónico de “Se solicita crítico(a) con especialidad en Arte High Tech”, la autora va dando rasgos o características que a su consideración debe tener quien ejerce la crítica de arte y que decida adentrarse en estas problemáticas. La primera oración de este texto es contundente: Mayer declara la inexistencia, en su opinión, de una crítica de arte en México en torno a la mancuerna arte y tecnología. Desde un inicio asume que el ejercicio de la crítica de arte está en crisis, como síntoma de la transformación del mundo del arte nacional.

“Se solicita crítico de arte...” es un texto en clara respuesta a las principales voces críticas del momento, es decir, Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique, Raquel Tibol, entre otros. En el segundo párrafo de su texto, Mayer nos dice que los dos primeros autores ya habían declarado abiertamente su tecnofobia. A ello le añade que en la inauguración de *Aquerotipo* Raquel Tibol se pronunció demeritando este tipo de creaciones al decir que los artistas “no estaban utilizando tecnología de punta puesto que esta era de las empresas y ellos solo oprimían un botón”.<sup>46</sup> Efectivamente, el llamamiento de la autora incurre en la controversia por la legitimidad y originalidad del producto artístico como nociones veneradas por la crítica de arte tradicional. Este texto es paradigmático de la situación de la crítica de arte en la década de los años noventa porque su pregunta básicamente es ¿cómo puede generarse un relevo de la crítica de arte en el país? Justamente, la autora hace este ejercicio de ir construyendo un argumento muy irónico-crítico sobre el deber ser de la crítica de arte en México.

La persona ideal para encargarse de la crítica de arte, según Mónica Mayer, debe incurrir en la investigación, es decir, “nuestro crítico tendrá que hacer su tarea para eliminar la idea de que en México no pasa nada, o lo que sucede es resultado de influencias extranjeras y no de

<sup>46</sup> M. Mayer, “Se solicita crítico(a) con especialidad en Arte High Tech (primera de dos partes)”, *El Universal* (12 de agosto de 1993), sec. Cultura, p. 2.

nuestras propias inquietudes y necesidades”.<sup>47</sup> En efecto, existía en México un intento por desacreditar estas formas de arte diciendo que eran importadas y extranjerizantes; por ello es tan importante para ella resarcir estas anquilosadas ideas a través de la investigación sobre las posibilidades expresivas que fomentan estos proceder. En otras palabras, tiene que estar dispuesto a indagar en el funcionamiento técnico y estético-artístico de la máquina.

Asimismo, continúa Mayer: “Más que acusarnos de vender nuestra alma al diablo, nuestro crítico tendrá que analizar estos nuevos mecenazgos finiseculares”.<sup>48</sup> Su petición, sin dudas, desafía a una crítica de arte que sea capaz de analizar los nuevos procesos en consonancia con su contexto, con sus patrocinios y con sus flujos. En efecto, la gestión privada y el patrocinio de grandes empresas transnacionales, como la Canon en los casos específicos analizados, fue un elemento indispensable para la concreción de estos proyectos. A grandes rasgos, lo que está proponiendo analizar es cómo las estrategias de patrocinio han cambiado en un país donde el Estado y sus instituciones culturales gozaban históricamente del monopolio de las artes y la cultura.

Es interesante que en el transcurrir de dos años, la perspectiva de Mónica Mayer cambia: de una narración de los hechos pasa a exigir al ecosistema cultural del país un despertar teórico-crítico. Justo como ella lo dice, su ideal de crítico no es la eminencia teórica de Juan Acha, sino un crítico interesado e informado que participe de los procesos de creación. En este punto, está hablando de ese acompañamiento de la crítica, de esa inmediatez. Lo que enfatiza la autora es el hecho de que el crítico se disponga a ver lo que están produciendo los artistas *in situ* y que se lancen a conceptualizar y responder por qué estos cambios y reformulaciones en la producción estética del país. Mayer está planteando la posibilidad de establecer un diálogo, que no sea a partir de juicios de valor en cuanto a cualidades estéticas de las piezas como producto final, sino para llegar a evaluar todo un proceder, es

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> *Idem.*

decir, para pensar en estas reformulaciones no como un nuevo medio o técnica con la que producir arte, sino como síntoma de la producción de nuevos imaginarios culturales.

En adelante, la crítica de Mónica Mayer, dedicada a estos temas en las páginas de *El Universal* entre 1994 y 1996, transita no solo por relatar los proyectos recientes sino sobre todo por una revisión crítica de sus proyectos anteriores. En su escritura vuelve una y otra vez a profundizar en las posibilidades expresivas que cada equipo les confería. Su crítica se vuelve cada vez más consciente de la necesidad de historiografiar estas prácticas y de establecer sus genealogías. Ello lo demuestra en textos como “Huecos y más huecos en nuestra historia del arte”; “El museo internacional de la Electrografía”; “Corto circuito: algunos datos históricos sobre la electrografía”; “Vender o no vender. El mercado de la electrografía” y “Arte virtual mexicano”, textos que escribe de forma consecutiva en 1994.

En este mismo año, en uno de estos textos, reflexiona sobre los significados y búsquedas en su escritura sobre arte:

Empecé a escribir porque sentía que no había quien lo hiciera a fondo sobre las mujeres artistas mexicanas. Luego le he seguido con las formas pías [...] las propuestas artísticas de los setentas, etc. Y cada vez me parece más [...] dolorosa la tremenda anemia que padecemos en la documentación y el análisis de la producción artística reciente [...] Aunque sé bien que lo que he venido escribiendo durante los últimos 6 años en estas páginas dista mucho de ser una investigación académica, mi objetivo es ir dejando un rastro y tratar de que otros se animen a clavarse de lleno.<sup>49</sup>

Quizás Mónica Mayer no sabía aún cómo construir discursividades en relación con esas “nuevas” formas; quizás no contaba con

<sup>49</sup> M. Mayer, “Huecos y más huecos en nuestra Historia del Arte”, *El Universal* (12 de julio de 1994), sec. Cultura, p. 2.

un aparato teórico-crítico posible — prueba de ello es la cantidad de nomenclaturas que recibe esta producción en sus textos durante estos cinco años y que van cambiando en su propio discurso. No obstante, su apuesta es la de intentar construir una genealogía que fundamente la pertinencia de la práctica en su presente.

Su voz autoral, aun desde los sesgos que puede tener por tratarse de la narración de sus experiencias personales, pasa por varias capas: nos hace meternos en su relato casi intimista para pensar sus correlaciones y flujos, para pensar todo lo que rodea a esa práctica. Consciente o inconscientemente, Mónica Mayer se erige durante esta primera mitad de la década de los noventa como esa figura de la crítica de arte con especialidad en alta tecnología que ella en sus textos invocaba. Es una artista que entiende por qué los artistas necesitan tener una crítica de arte que accione una comunidad en el país y por qué necesitan de una crítica comprometida con lo público, capaz de moverse entre el relato, el texto histórico-reflexivo, el comentario y la crónica periodística.



# ÍNDICE

Introducción ..... 7  
*María Andrea Giovine Yáñez y Fernando Ibarra Chávez*

## I. Avatares de la crítica de arte

La crítica de arte en la encrucijada ..... 21  
*Argelia Castillo Cano*

Boomerang y trompo: idas, giros y regresos de la crítica de arte ... 41  
*Daniel Montero Fayad*

Los públicos como censores.  
Reflexiones sobre el papel de los espectadores  
en la comprensión del arte en el espacio público ..... 59  
*Ana Laura Torres Hernández*

Apuntes y síntomas hacia una crítica del arte en redes sociales .... 75  
*Paola Calatayud Gómez*

## II. La crítica mexicana y sus circuitos de enunciación-recepción

La polémica entre el escritor Ignacio Manuel Altamirano  
y el pintor Felipe Gutiérrez: un problema estético ..... 91  
*Diana Hernández Suárez*

El centenario de la Academia de San Carlos  
en El Diario del Hogar ..... 109  
*Lilia Vieyra Sánchez*

Luis G. Urbina, cronista de lo bello. Visitas a dos museos españoles.....	125
<i>Raquel Mosqueda Rivera</i>	
Octavio Paz y la figura del crítico baudelairiano en México .....	143
<i>Diego Ibáñez Pérez</i>	
La activación de una teoría local desde la crítica y la exhibición: El caso del Pabellón Mexicano en la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo (1978) .....	157
<i>Natalia de la Rosa</i>	
El dilema de las flores falsas. El posmodernismo mexicano en la crítica de arte en 1988.....	175
<i>Rocelin Rodríguez Espinosa</i>	
La crítica sobre “arte digital” de Mónica Mayer. Debates críticos sobre el uso de la tecnología aplicado a las artes (1991-1996).....	189
<i>Farah Beatriz Leyva Batlle</i>	

*Del ojo a la pluma. Dinámicas de producción, circulación y consumo de la crítica de arte en México*, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2024 en el taller de Color Arte, Rinconada Macondo, Edificio José A., colonia Pedregal de Carrasco, Alcaldía Coyoacán, CDMX. Se tiraron 300 ejemplares impresos offset en papel cultural de 95 gramos. La tipografía se realizó en tipos Adegá Serif. El diseño de los forros e interiores fue realizado por Alejandra Torales M., con colaboración de Daniela Macías Galván. La formación estuvo a cargo de Cuatro Diseño. Cuidó la edición Juan Antonio Rosado.

Ekató, serie coordinada por Frances Rodríguez Van Gort, Roberto de Jesús Villamil Pérez, Federico José Saracho López y Juan Carlos H. Vera.

# EKATÓ



CIEN AÑOS  
FILOSOFÍA Y  
LETRAS