

ACERCA DE LA CRÍTICA DE ARTE Y SU HISTORIA: OTROS ENFOQUES

Por

María Teresa Lopera Chaves

Proyecto *Chaves Vive!*

Medellín, junio de 2022

1. Las lecciones de la epistemología

A finales del siglo XIX, y a diferencia de los comienzos de la modernidad, la ciencia empezó a ocupar un lugar preponderante, y poco a poco había ganado el lugar de ser un discurso justificativo debido a su popularidad, con sólo mencionarla todo tipo de prácticas quedaban legitimadas ante la opinión pública, bajo el rótulo de “científicas”.

El arduo camino que había recorrido la ciencia luchando su lugar frente a las posiciones religiosas, recuérdese por ejemplo el caso de Galileo, y que había logrado hacer de la ciencia un discurso serio e institucionalizado por medio de academias científicas al servicio de los Estados más poderosos, pasó a ser un discurso tan manoseado que la propia comunidad científica reaccionó, y de allí nació la corriente del positivismo lógico promovida por una comunidad llamada el Círculo de Viena, a principios del siglo XX. Esta escuela epistemológica estableció como premisa la necesidad de que todo discurso que pretendiera ser considerado científico debía exponer en primer lugar una justificación pública convincente libre de juicios de valor acerca de su campo y sus métodos, debía además garantizar por medio de la experimentación controlada la seriedad de sus resultados, y por ello su mayor aporte fue exigir que todo discurso científico al igual que la física, tenía que estar expresado en el lenguaje universal y neutral de la matemática.

El positivismo lógico impuso tales restricciones al discurso científico que aún hoy se mantiene una división tajante entre las ciencias físico-naturales que cumplen sus exigencias y el resto, un universo de “no ciencias” o de ciencias no tan serias o “ciencias blandas”, lo que explica que hoy prevalece el apoyo institucional y financiero hacia investigaciones en estos campos donde es posible la experimentación empírica, en detrimento de otras disciplinas científicas no llamadas sólo ciencias, sino asimiladas mediante los pomposos adjetivos de

ciencias sociales y humanas, pero francamente consideradas de segundo y hasta tercer orden cuando se debe escoger, por ejemplo, cuál debe ser el énfasis de las políticas públicas en educación, o la asignación de los recursos para investigación.

Debemos prolongar todavía un poco más esta introducción epistemológica, para presentar las dos grandes críticas que se hicieron al positivismo lógico, la primera, la de Karl Popper que llamaremos la del contraejemplo, y la segunda, la de Thomas Kuhn, mejor conocida como la teoría de las revoluciones científicas.

Popper no relajó las exigencias que impuso el positivismo lógico a las ciencias, y finalmente, para él también todo discurso científico debía ser verificable, pero su aporte radica justamente en la manera de cómo afrontar esa verificación: en vez de verificar una y otra vez que la proposición “todos los cisnes son blancos” se verificara con cada cisne blanco que se encontrara, era más directo y efectivo someter la proposición a la prueba del contraejemplo buscando el cisne negro que refutaría el universal, y por el cual tendríamos que admitir que existen cisnes blancos y negros. En consecuencia, se hacía más en favor de la ciencia no gastando todos los esfuerzos en probar lo que ya creíamos como correcto, sino enfocar los esfuerzos a demostrar aquello que rechazamos por improbable.

Thomas Kuhn buscó la científicidad en otro aspecto, al afirmar que el conocimiento científico dependía de una comunidad de saber organizada en torno a una idea rectora y dominante, llamada el paradigma, alrededor del cual se formaban academias de investigación y enseñanza, se hacían publicaciones y en general, esa comunidad era “conservadora” de este punto de vista y lo que ello significaba dentro y fuera de la ciencia, que era amenazado y finalmente superado por una anomalía -cuando la idea rectora empezaba a tener fugas-, hasta la llegada de un nuevo paradigma que se establecía mediante una revolución científica. Tomando como ejemplo la misma ciencia física, de Copérnico a Galileo, de éste a Newton, a Einstein o a Hopkins se cuenta una historia de paradigmas y revoluciones científicas que ponen de manifiesto la temporalidad las bases científicas de nuestro pensamiento y acontecer.

De esta nota epistemológica podemos deducir que muchos discursos seriamente estructurados que el positivismo lógico no clasificaría como científicos, existen y se estructuran a la manera de un discurso científico positivo, por ejemplo,

incorporando la cuantificación, como el caso de la economía y su rama cuantitativa la econometría, disciplina dentro de la cual la tensión entre esta rama como predominante sobre las teorías económicas no cuantificadas o cuantificables es permanente. Sin embargo, otras disciplinas sin pretensión cuantitativa se construyen sobre teorías rigurosas que avanzan dentro de un estricto ejercicio argumentativo, donde la propuesta del contraejemplo de Popper y la visión de los paradigmas de Kuhn constituyen una metodología pertinente.

Por estas consideraciones, cuando del mundo del arte se trata, asumimos que la crítica del arte es una disciplina obligada a cumplir ciertos mínimos, desde el de la justificación pública y razonada de sus intenciones, hasta los ejercicios de la disciplina que la llevan a ser un discurso que, como el científico, avanza o se nutre de una discusión interna al campo, esto es, con ideas dominantes que no son simplemente reemplazadas sino variadas como consecuencia de un debate, que también exige una cuota de realidad y verificación, amén del conocimiento y respeto de las ideas ajenas, y sólo desde allí podemos juzgar su coherencia, su pertinencia y calificar su avance, en la medida en que como o señalaran los positivistas lógicos, la única vía para no quedarse en un discurso meramente populista, es una ética que no busque la complacencia o la popularidad, sino el sentido razonado de un campo del saber humano que hay que preservar y sacar adelante, dentro del convencimiento de que constituye una actividad valiosa e imprescindible para la vida pensada en el más amplio sentido.

2. La teoría de los campos de Pierre Bourdieu

La reflexión epistemológica permite concluir que la reflexión estética en general, y de la crítica de arte en particular no busca su validación a semejanza de un discurso científico, pero sí que de los requisitos de esta pretensión ha desarrollado uno muy específico, el desarrollo de un lenguaje propio de autoridades de saber que reclaman un reconocimiento de su punto de vista, y de los consensos logrados, sin un procedimiento de validación empírica o cuantitativa, esto es, quien decide y bajo cuales supuestos qué es una obra de arte, depende de un reconocimiento que ha logrado el artista, que a su vez ha sido acogido por una comunidad de críticos e instituciones como galerías, museos, ministerios o salones, por lo cual queda claro que el artista se define a sí mismo como artista, compite con otros en igual condición, pero su supervivencia como tal depende de

otros quienes son los árbitros de su actividad y artífices de los engranajes que aseguran espacio en el mundo cultural, político, económico, social, etc.

Por estas razones, y aunque en principio pareciera ser una versión particular de la teoría de Kuhn, del paradigma, la comunidad científica y las revoluciones científicas, las dinámicas internas apuntan más a un marco teórico de otras características que reconozca los mismos fenómenos, pero desde otro enfoque. Entra aquí a ser pertinente la teoría de los campos de Pierre Bourdieu que reconoce formas de organización social en torno a un asunto específico, que llamará el capital (económico, político, social, cultural), con reglas y consideraciones acerca de su propagación, herencia y sus relaciones con otros campos, que llamará habitus.

En esta propuesta de Bourdieu el capital no es únicamente económico, y, de hecho, mientras el capital económico busca su crecimiento y la meta son las utilidades, requiere de otra forma de capital, el capital cultural, que monopoliza los bienes simbólicos, necesarios para legitimar esta dinámica.

A diferencia de la visión marxista, donde la base económica es la determinante de todas las demás, aquí la sociedad despliega en campos sus múltiples intereses que compiten entre sí, tensiones que igualmente llevan a la relación dominante dominado al interior del campo, por lo cual no existe una única élite dominante, sino que se trata de un espectro de dominantes y dominados, con lo que se supera el enfoque base-superestructura, y se abre la posibilidad de que lo no económico también ocupe un lugar central en la explicación de la dinámica de la sociedad.¹

La teoría de los campos también cuestiona la visión de un individuo pasivo frente a la sociedad ya que la clase social a la que pertenece lo sobre determina, y por lo tanto existen espacios para las elecciones individuales, de allí que cada campo tenga unas especificidades, y no es posible anticipar las dinámicas mediante una predicción mecánica.

En relación al campo cultural, el propio Bourdieu analizó el caso de la autonomización de la literatura, analizando el caso francés (*Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995), en relación a la pintura si bien no realizó un trabajo

¹ Sapiro, G. (2017). Pasajes: [La teoría de los campos en sociología: génesis, elaboración, usos](https://doi.org/10.14409/tb.v1i5.6641). *El Taco En La Brea*, 1(5), 435-455. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i5.6641>

comparable, si reflexionó en un caso específico cómo funcionaba el campo y el habitus, en un momento de ruptura cuando Manet contradijo los valores vigentes impuestos por la academia francesa, para la cual la maestría técnica, o sea el dominio de la perspectiva, el modelado, el claroscuro y la terminación eran indispensables en la obra de arte. Tal ruptura no habría sido posible sin unas condiciones previas, unas las novedades en los materiales, otras sociales como una población creciente de artistas formados en la academia, y económicas como la emergencia de un mercado de arte alternativo, potenciadas por las particularidades del propio Manet quien disponía de recursos económicos, sociales y conocimiento del mundo cultural circundante mientras, interactuaba con distintos agentes del mundo bohemio:

“Esta concentración extraordinaria de ventajas, asociada a lo que Bourdieu denomina un «habitus escindido» entre los dos polos del campo de poder (económico y cultural), predisponían a que Manet llevara a cabo esta revolución. Una revolución que, como todas las «revoluciones simbólicas», se define no por la destrucción sino por la integración de lo que la precedía: la ruptura se produce en la continuidad...”²

Que el campo de lo estético pueda ser analizado desde la teoría de los campos de Pierre Bourdieu requiere precisar cuál es su capital y su habitus, lo que conduce necesariamente a una historia del campo como requisito para constituir su especificidad, marcar las reglas de ingreso y permanencia, y a entender cómo quienes pertenecen al campo lo defienden y fortalecen frente a terceros, mientras al mismo tiempo construyen las jerarquías internas:

“De los indicios de la constitución de un campo quizás el más importante es “la aparición de un cuerpo de conservadores de vida”, o sea “unas personas – biógrafos, historiadores, filólogos. Etcétera- cuyo interés primordial es la conservación de lo que se produce en el campo, **“su interés es conservar y conservarse conservando”**. El otro indicio del funcionamiento de cualquier campo es la presencia de historia del mismo en las obras que se realizan en su interior. **La historia es el primer recurso que se debe conocer para poder ingresar al campo y hacer parte de él. Y así adquiere sus propias**

² Sapiro, p.7

tradiciones, sus propias leyes de funcionamiento y de reclutamiento, escribiendo a su vez la propia historia.” (Subrayado nuestro).³

Por lo tanto, al considerar la crítica del arte desde la teoría de los campos, su historia resulta fundamental para entender su desenvolvimiento, ya que la historia relaciona tanto lo específico del campo, como la auto-referenciación, es decir, la capacidad de los participantes de cimentar su autoridad a partir de aspectos creados por la misma comunidad, excluyendo otras explicaciones de orden exógeno como lo económico o lo político, con lo cual se evita el riesgo de algún recién llegado que no reconozca los precedentes: en la teoría de los campos el habitus del individuo determina las trayectorias, en la medida en que las estructuras sociales que incorporó en su socialización, y de allí que su percepción, capacidades y gustos, y la forma cómo se relacione con el campo son definitivas, y para nada están predeterminadas, como se veía en el caso de Manet.

3. La historia de la crítica de arte

La historia de los bienes culturales va a la par con el avance de la modernidad, y se hizo posible porque apareció la figura del intelectual como productor de bienes específicos, para los cuales también se desarrolló un mercado restringido o amplio, según el público al cual iba dirigido.

En el caso de la pintura la historia del arte distingue 3 momentos: la era clásica que toma como referente lo real, la era moderna, que busca transgredir los cánones anteriores mediante la experimentación buscando la validación en categorías subjetivas y la era posmoderna, depredadora del arte anterior, que se ha desarrollado desde el momento en las condiciones técnicas han permitido el desplazamiento desde la obra de arte como objeto tangible hacia su apropiación virtual.⁴

³ Garay Celeita, Alejandro (2006). [El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910](#). Historia Crítica No. 32, Bogotá, julio-diciembre 2006, pp. 302-333. P. 3

⁴ “Dentro de estas dimensiones ciberespaciales, podemos estar disolviendo los conceptos modernos de pertenencia y participación. Pertenencia a un sitio, a una ciudad, a una nación, vinculándonos a las redes virtuales mundiales que contribuyeron a crear un simulacro geopolítico, una cibergeografía donde las fronteras se borran. El espacio electrónico se constituye también en

Visto así, el paso del clasicismo al modernismo el que se aprecia como crucial en la historia de la pintura, y puede resumirse como lo absolutamente alternativo de la mimesis: una vez que el modernismo se ha desatado, se suceden los “ismos” a lo largo del siglo XX: todavía entonces existía la utopía de un arte lleno de contenido, siempre desde el cuestionamiento de los cánones clásicos fundados en el realismo, se busca desafiar las normas, experimentar, proponer y escandalizar.

Visto como campo, el arte cumple la condición de tener un capital propio y un grupo de conservadores que justamente a raíz del modernismo se hace cada vez más necesario: si la realidad no es el referente ¿Cuáles son las subjetividades que pueden ser consideradas arte? Y así, mientras el arte se solidificaba como campo frente a la sociedad, internamente desaparecía el artista independiente, el genio, el iluminado, ante otros que manejan los hilos del poder; lo que contará en adelante es la competencia entre los agentes intermediarios, desplazando el interés de la obra de arte como objeto material para contemplar, en otras dinámicas: cuando el modernismo renunció a los cánones clásicos, abrió la caja de pandora que propició la llegada de la posmodernidad, entendida como disolución, pérdida de conciencia crítica y de autonomía.

Así, quienes desafiaron la academia y sus relaciones de poder, terminaron promoviendo como nunca antes reglas selectivas y excluyentes, donde las autoridades validadoras cobraron un papel fundamental, al punto que ya no era posible llegar al reconocimiento como artista sin una red de apoyo que no se encontraba entre los artistas, sino en otros agentes, y así, las tensiones entre curadores, museos y políticos desplazarán el interés desde la obra y el artista hacia temas económicos y políticos, perdiendo el mundo de la pintura su autonomía

un espacio virtual político, en un conductor de las normas, signos y sentidos que nos lanza la cibercultura. Los sujetos activos desaparecen imponiéndose en su lugar una objetividad simulada, masiva, devoradora de mensajes globales. No hay autonomía moderna en su naturaleza de masa, ni razón crítica autoconsciente, autogestionable” Fajardo Fajardo, Carlos. (2014). Hacia una estética de la Cibercultura. Universitas Humanística, 48(48). P.116

“De esta forma, el lenguaje económico empresarial se ha introducido al arte, imponiendo reglas comerciales y conceptos tales como precio, competencia, efectividad, eficacia, rentabilidad, marca comercial, publicidad, flexibilidad, corredores de arte, desplazando a los tradicionales como creatividad, autenticidad, sublimidad, originalidad, emancipación y experiencia estética. Este juego de precios y valores que rige en estos momentos al arte es propio del sistema de distribución, a mayor promoción y atributos del objeto, mayor es su precio. Con esto aumentan sus ganancias, tanto los corredores o vendedores del arte, como las subastadoras globales y los grandes coleccionistas o inversionistas en arte, junto a los especuladores del mismo.”⁵

Y ante esta situación ¿cómo queda el artista?

“La oferta y la demanda manejan al artista como cualquier producto del mercado. De allí su proceso de exposición constante en los medios para cotizar cada vez más su imagen. El valor de su obra —que ahora es solo artefacto u objeto de consumo— está determinado por la promoción mediática y la difusión masiva que de esta se realiza. Es el arte no de las propuestas filosóficas trascendentales, ni de las estéticas de la revuelta, sino el arte de los negocios. Ante el artista rebelde se impone un artista de confort.”⁶

Y ¿qué pasa con los intelectuales y su monopolio del capital simbólico?

“La globalización económica capitalista ha creado artistas e intelectuales mediáticos, espectacularizados, legitimadores del establecimiento, estrellas fugaces del pensamiento conciliador. Tanto en los medios, como en el mercado, se imponen estos nuevos cánones del pensamiento. **Los periodistas reemplazan a los pensadores creadores y críticos.** Triunfo de lo superficial, sepultura de las grandes propuestas ideológicas y metafísicas; triunfo de la idiocia y de lo efímero; fracaso de los proyectos

⁵ Fajardo (2017) p.101

⁶ Fajardo 2017, p 102

filosóficos y estéticos trascendentales. El contexto socio político y cultural no puede ser más desalentador”⁷

Y ¿qué le sucede a la obra de arte? Si en el momento presente se está desplazando el concepto mismo de sujeto y su realidad, de su pertenencia a un estado-nación hacia una cibergeografía sin locación definida, su condición de ciudadano hacia un consumidor que no se resiste a la búsqueda permanente de entretenimiento banal y venal, y que marcha vertiginosamente hacia un mundo donde su avatar⁸ es más importante que su identidad real, no es de extrañar que la obra de arte también se transforme y también los museos como templos del arte pierdan sentido y se transformen en museos vacíos donde importa más la espectacularidad de su arquitectura que el valor de sus productos estéticos:

“de allí que, en este final del siglo XX, surja la constante búsqueda del reencauche, o la llamada “moda retro” que genera una rapiña sin consideración de todas las producciones del pasado, convirtiendo al arte sólo en una alacena de recursos muertos, revivido con un singular estilo de collages e hibridaciones permanentes, modificando a la vez las nociones de la historia y de la memoria. El pasado es sólo un archivo, un armario de antigüedades que sirven sobre todo para crear “**pastiches**” estéticos. “objetos espectáculos, provocativos, excitantes y simulados”⁹

“De modo que, entre lo estridente, lo hiper-grotesco, lo mórbido, lo crudo, lo escatológico, violento, abyecto y lo glácil, lo melodramático y tierno, lo sensiblero, y kitsch se mueve el arte en el mercado. Solo sensaciones volátiles. Triunfo de lo gaseoso estético, crisis del Gran Arte y de la Magna Estética.”¹⁰

Volviendo a la teoría de los campos, la capacidad de retener el monopolio del capital simbólico se hace cada vez improbable, y así, el campo de la teoría del arte

⁷ Fajardo 2017, p.102 (subrayado nuestro)

⁸ “Representación gráfica de la identidad virtual de un usuario en entornos digitales” RAE

⁹ Fajardo 2014, p.115

¹⁰ Fajardo 2017, p.103

desaparece con la ausencia de consensos, los artistas desaparecen por la llegada de individualismo hedonista donde cada uno es un artista, se debilitan las autoridades que validan porque “todo se vale”, se disuelven los contenidos, y con ello, al fragmentar el arte en piezas reutilizables, la historia del arte pierde por completo su objeto, porque las obras pasan a ser piezas de recambio, sin tiempo ni lugar:

“De este modo, la autonomía propia del arte moderno se ha agotado, en tanto que la globalización neoliberal lo integra a la industria del diseño, a la publicidad, al turismo como un bien y un servicio más de consumo. Pérdida de la autonomía ganada en la Ilustración estética; aparición de una “posautonomía” regida por las leyes del mercado. El arte queda, de esta forma, atado a otras instituciones muy distintas de su propia estructura, haciéndose manifiesto un desplazamiento de sus fronteras tradicionales, una expansión de los límites de las prácticas artísticas. La independencia secular lograda en la Modernidad respecto al príncipe, a la religión, a la doctrina, se muta por la dependencia al totalitarismo del marketing y de los medios.”¹¹

Conclusión

Una reflexión que partió de la epistemología hasta llegar a la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, nos ha permitido mostrar el auge y la caída de la crítica y la historia del arte como campo, especialmente al demostrarse la pérdida completa de su capital simbólico, esto es, al pulverizarse su autonomía respecto a la esfera económica: no se trató de corroborar las tesis marxistas sobre la cultura como superestructura o residuo sobre-determinado en relación a la acumulación del capital económico, sino que, tomando siempre en primer plano lo específico del campo, su capital y su habitus, se ha concluido que el capital simbólico ha quedado subordinado al capital económico y sus reglas de acumulación.

Hoy no existe la obra de arte en sí ni el artista como creador singular, lo que nos lleva a una pregunta: ¿conservaría su integridad la vida y obra de un pintor clásico si se sometiera a las dinámicas actuales del arte? ¿justifica la disolución de un

¹¹ Fajardo 2017, p.104 Subrayado nuestro

universo pictórico para fragmentarlo y lanzarlo para que se encuentre en condiciones de ser consumido y valorizado?

Existen pintores realistas se han escapado de esta lógica mercantil, y por ello constituyen un camino de regreso a la dignidad del arte y su autonomía: que los críticos e historiadores del arte antioqueño hayan negado la existencia y el valor estético de la obra de Humberto Chaves lo ha salvado de esta vorágine destructiva, y hoy su obra no es moneda en el mercado del arte, pero sí una obra de arte que puede apreciarse y gozarse como un remanso de belleza y serenidad, que salvará del olvido trozos de nuestra identidad en el mundo globalizado.

Moraleja

La teoría de los campos de Bourdieu advierte de la importancia de su autonomía, es decir, de la capacidad de sus conservadores de mantener e incrementar el monopolio sobre su capital, en este caso simbólico. Al variar los criterios de validación de la realidad a la subjetividad, los llamados modernistas fueron cambiando o perdiendo las referencias y el control de su campo, el artista perdió su autonomía y los conservadores del campo tomaron el control. De otra parte, la virtualidad en vez de reforzar el carácter crítico y renovador del arte, lo ha fragmentado hasta convertirlo en una mercancía y por ello, no son los criterios estéticos sino la lógica del mercado los que marcan el rumbo actualmente.

Les pasó a los modernistas lo del camello de la fábula:

Un camello decía a un dromedario;

Tú eres en el desierto necesario, Mas la verdad, amigo, estás muy feo

Con esa singular, alta joroba, Más grande que una alcoba.

¡Y el que sí se burlaba y se reía, Dos jorobas magníficas tenía!

BIBLIOGRAFÍA

Chihu Amparán, Aquiles (1998) [La teoría de los campos en Pierre Bourdieu](#). México Polis 98, 179-198

Fajardo Fajardo, Carlos. (2014). [Hacia una estética de la Cibercultura](#). Universitas Humanística, 48(48).

Fajardo, C. F., Orozco, M. B., & Roldán, A. C. (2017). [El arte globalizado: un bazar de lo efímero](#). In Panorama en estudios sociales: literatura, comunicación, arte, mercado y consumo (pp. 95–126). CLACSO.

Garay Celeita, Alejandro (2006). [El campo artístico colombiano en el Salón de Arte de 1910](#). Historia Crítica No. 32, Bogotá, julio-diciembre 2006, pp. 302-333. P. 3

Sapiro, Gisele. (2017). [Pasajes: La teoría de los campos en sociología: génesis, elaboración, usos](#). *El Taco En La Brea*, 1(5), 435-455