

**LA CRÍTICA DE ARTE EN PRENSA. SITUACIÓN
EN MALLORCA. OPCIONES DE FUTURO**

Memoria de investigación

AUTORA: ASUNCIÓN CLAR PALOU
DIRECTORES: FRANCISCO JOSÉ FALERO (UIB)
GERARD VILAR (UAB)

Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts
Universitat de les Illes Balears
Noviembre 2008

GUIÓN

LA CRÍTICA DE ARTE EN PRENSA. SITUACIÓN EN MALLORCA OPCIONES DE FUTURO

INTRODUCCIÓN.....	3
-------------------	---

PRIMERA PARTE PLANTEAMIENTOS ARGUMENTALES

1.- La crítica hoy: ¿debe el juicio del experto ser privilegiado?.....	4
--	---

Factores que favorecen el criterio del espectador

El papel destacado concedido hoy a la experiencia estética.....	5
La democratización del gusto: universalidad y posibilidad de aprendizaje.....	10
La necesaria especialización del público consumidor de arte contemporáneo.....	16

Factores que minimizan la intervención del crítico

La heterogeneidad del gusto del sujeto.....	18
Ausencia de discursos dominantes.....	18
Falta de perspectiva histórica.....	19
Hegemonía de lo cultural.....	20

SEGUNDA PARTE FUNDAMENTOS Y ANTECEDENTES DE LA CRÍTICA DE ARTE

1.-Las nociones de gusto y juicio como bases de la crítica de arte	
--	--

Raíces históricas

El gusto.....	22
El juicio de gusto.....	24

2.-La crítica de arte como práctica	
-------------------------------------	--

Breve recorrido histórico

Los orígenes. Protagonismo en Francia.....	28
Siglo XIX.....	29
Siglo XX. España. La actual hegemonía norteamericana.....	31

TERCERA PARTE EL TEXTO CRÍTICO

La crítica de arte en prensa como estructura comunicacional

El lenguaje de texto como código.....	40
El medio periodístico como canal.....	41
El crítico como emisor.....	43
El público lector como receptor.....	44
El contenido del discurso como mensaje.....	45

Tipos de crítica

En función del papel que le asigna la sociedad.....	50
Respecto a la vinculación con los distintos tipos de mercado.....	52

CUARTA PARTE LA SITUACIÓN EN MALLORCA DE LA CRÍTICA DE ARTE EN PRESA

Estudio de campo:

Elaboración de fichas.....	54
Selección de textos/Aplicación de fichas/Elaboración de gráficas.....(ver anexos 1, 2, 3 y 4)	
Perfiles globales por autores.....	58
<i>Asignación a cada autor de un modelo-tipo de crítica.....</i>	<i>61</i>

QUINTA PARTE OPCIONES DE FUTURO

Factores que justifican el papel de la crítica de arte en prensa

Características que debe reunir el crítico.....	68
Papel futuro de la crítica de arte en prensa.....	69
Modelo de crítica propuesto.....	70

APÉNDICES

ANEXO 1. ARTÍCULOS BIEL AMER.....	72
ANEXO 2. ARTÍCULOS JUAN LUIS CALBARRO.....	106
ANEXO 3. ARTÍCULOS ASUN CLAR.....	137
ANEXO 4. ARTÍCULOS CRISTINA ROS.....	165
BIBLIOGRAFÍA.....	200

INTRODUCCIÓN

La crítica de arte, entendida como el pronunciamiento privilegiado de un experto que emite juicios de valor sobre obras y artistas a través de un texto dirigido a condicionar la opinión del espectador que las lee, ha modificado hoy en día su sentido. Más en concreto, el texto crítico difundido en prensa ha perdido su función destacada de dictar veredicto sobre artistas y tendencias, y su papel se ha visto relegado al de mero informador o al de comparsa de los agentes institucionales que han asumido este papel de juez. A ello han contribuido distintas circunstancias en las que interviene el protagonismo que tuvo en el pasado -y que aún permanece como lastre en algunos casos-, la naturaleza del arte contemporáneo, el contexto actual de exhibición del arte, y la condición del espectador y su capacidad de emitir juicio de valor.

Frente a esta situación, este tipo de crítica de arte ha adoptado distintas estrategias visibles en las distintas prácticas que observamos día a día en los periódicos, con el objetivo de seguir presente en los medios y luchar contra su desaparición. Los numerosos comentarios de los teóricos que, frente a esta situación de visible desconcierto, aportan sus diferentes análisis, pone en evidencia la actualidad de este tema.

Este trabajo pretende partir del análisis de una situación concreta, la de la crítica de arte en la prensa mallorquina, como chequeo de las distintas opciones que se barajan actualmente en este contexto para, a partir de la confrontación con esta realidad, determinar la que basándose en los distintos argumentos expuestos, podría constituir el futuro de este tipo de práctica crítica.

PRIMERA PARTE PLANTEAMIENTOS ARGUMENTALES

I

LA CRÍTICA HOY: ¿DEBE EL JUICIO DEL EXPERTO SER PRIVILEGIADO?

Lo que en definitiva se va a debatir en este trabajo es la calidad del juicio; de un juicio, como el estético, que tiene mucho de subjetivo por estar basado en la experiencia y en algo tan controvertido como es el gusto. El juicio de gusto es pues el fiel sobre el que pivota una balanza que puede inclinarse sobre el experto o sobre el espectador. Distintos argumentos la harán inclinarse a un lado o a otro. La naturaleza universal de este juicio favorece que se incline sobre el espectador; a ello se unen otros argumentos como la importancia de su papel como receptor o la particular naturaleza del producto artístico contemporáneo, pero también existen razones que se ofrecen como contrapeso y nivelan la balanza favoreciendo la intervención del experto como garantía de un juicio más cualificado. De todo ello tendrá que tratarse en estas páginas. La pregunta “la crítica: ¿juicio privilegiado del experto o del espectador?” podría resumir la cuestión que aquí se pretende analizar.

Lo que se plantea entonces es una doble alternativa:

*Considerar la experiencia del espectador-experimentador como determinante del valor de la obra y por tanto prescindir de la intervención del crítico salvo como mero informador

ó

*Privilegiar la experiencia del crítico por lo que tiene de experto acumulador de experiencias y conocimientos, y por su especial capacidad para transmitirlos, de modo que aporte argumentos de interpretación que amplíen los posibles sentidos de las obras

Existen circunstancias que intervienen en la consideración de cada una de estas alternativas y cuyo peso determinará el apoyo de una u otra opción. Así, la primera requiere el análisis de los factores que favorecen el criterio del espectador y las que, por el contrario, minimizan la intervención del crítico. Al final de este desarrollo argumental, y después de ver los distintos modelos de crítica que hoy en día se practican y que pueden ser adjudicados a los ejemplos analizados en la situación mallorquina, se tratará de determinar cuáles son las condiciones que apoyarían la segunda alternativa, es decir, la de recuperar, en algún sentido, la intervención del crítico a través de los textos divulgados en prensa.

FACTORES QUE FAVORECEN EL CRITERIO DEL ESPECTADOR

En primer lugar se verá la importancia del criterio del espectador como intérprete de la obra. En la actualidad esto queda de manifiesto en atención a diversos factores: el papel destacado concedido a la experiencia artística, la democratización del gusto y la necesaria especialización del público de arte contemporáneo.

El papel destacado concedido hoy a la experiencia estética

Si tratamos de demostrar la importancia de la valoración del espectador respecto a la –teóricamente– mayor fundamentada del crítico, hay que comenzar por resaltar la relevancia que éste adquiere desde una determinada manera de considerar la obra de arte: la de la recepción; todo producto cultural permite un abordaje desde el punto de vista de la producción o de la recepción ya que en ella, a diferencia de la objetividad que rige en los conocimientos científicos, intervienen aspectos subjetivos que hacen necesario considerar los problemas de recepción relacionándolos con los de la producción; así, el estudio de la recepción, además del análisis de la estructura de obra, deberá detenerse en la investigación de la experiencia estética, es decir de la experiencia del espectador, y nos mostrará la importancia de éste en la recepción y el sentido de la obra.

Los argumentos de la importancia del espectador se inician desde el momento de subjetivación de la estética, en la Ilustración, y llegan hasta la actual estética relacional, marcando así una línea genealógica de la filosofía de la recepción que atiende a distintos postulados: los del empirismo, la noción de gusto como experiencia estética, la posibilidad de educación del gusto y la facultad de juicio del gusto, y se reactiva en el siglo XX con la fenomenología de Dufrenne, la hermenéutica de Gadamer, la filosofía de la recepción de Jauss e Iser, el postestructuralismo, y la estética relacional de Bourriaud. Todo este recorrido en el que el espectador es protagonista –en uno u otro sentido– de la obra, es el que, por su gran importancia, va a ser analizado a continuación con la pretensión de mostrar los numerosos pensadores y corrientes de pensamiento que avalan su importancia.

A pesar de que la instauración de una teoría explícita de la recepción no se ha dado hasta su articulación por Jauss en los años sesenta, el interés por su estudio ha recorrido un largo trayecto que se remonta a Platón y Aristóteles¹; ellos consideraron el efecto de la recepción de la obra como algo natural y no cuestionado, pero siempre en relación a su subordinación a funciones espirituales, políticas o religiosas; estos aspectos se mantuvieron en todo el periodo de la estética preautónoma y ponen de manifiesto esta vinculación del espectador con la intención de la obra pero sólo como mero receptor de las consignas en ella contenidas y que van a él dirigidas sin que se admita expresamente la posibilidad de que reciba la experiencia al margen de estas vinculaciones “propagandísticas”.

Sin embargo la situación cambia en el siglo XVIII, cuando se reconoce la

¹ Sobre la genealogía de la estética de la recepción se ha consultado R. Sánchez Ortiz de Urbina “La recepción de la obra de arte”, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II Valeriano Bozal (ed), Madrid, Visor, 1996, pp. 170-185.

autonomía del arte. Los empiristas ponen el acento en la noción de gusto, considerando la experiencia estética como sentimiento ajeno a la razón, porque aunque Kant recoja estas teorías y las trascienda (al considerar la experiencia estética como libre juego de la imaginación y el entendimiento, con lo que implica a la razón objetiva en esta operación), devienen en un nuevo argumento a favor del “efecto”: la cuestión es que, al no admitir la posibilidad de partir de una obra de arte para realizar un análisis teórico estético, Kant reforzó la importancia del efecto como catalizador de su análisis de modo que la importancia del sujeto y de la recepción en la apreciación de las obras de arte dejó de ser cuestionada constituyéndose su teoría en paradigma de la estética de la recepción aunque ésta no se defina hasta llegados los años sesenta del siglo XX. Esta importancia del “efecto” es un paso adelante en un debate que no se retomará hasta mucho más tarde y cuya actualidad queda demostrada con el protagonismo que se le otorga en todas las propuestas artísticas que buscan la “conmoción” (a veces sin mayor sentido que éste) del espectador, tratando de provocarle acudiendo a los instintos más bajos sin que exista, en muchos casos, justificación alguna.

Hasta llegar a este momento la consideración de la recepción pasa por diversas etapas que demuestran las diversas ópticas que se pueden aplicar para considerar el papel que debe adoptar el receptor. Por ejemplo, la estética filosófica del romanticismo, que culmina con Hegel, considera la contemplación como forma de recepción de una obra de arte que es entendida como manifestación de lo absoluto; esta actitud pasiva procura una tranquilidad perfecta que ignora el proceso de apropiación que requiere la recepción del arte; un proceso de apreciación que requerirá un aprendizaje y adquisición de competencias para depurar sus significados profundos pero que lo único que exigirá del espectador es un esfuerzo por establecer diálogos, que aunque no alcancen todos los matices, activará procesos de experiencia estética basados en la intervención del receptor.

Pero si el romanticismo relegó el papel del espectador al de mero contemplador pasivo, la reacción positivista de mitad del siglo XIX llega a excluir el papel del receptor por centrarse exclusivamente en analizar los aspectos formales de la obra de arte.

Esta situación no durará mucho ya que poco más tarde varios autores vuelven a declarar la necesidad de la intervención del espectador para dar sentido a la obra sentando las bases que retomará Jauss para elaborar, por fin expresamente, su estética de la recepción: Valéry² (que incluso propuso una teoría empírica de la recepción mediante una historia verdadera de la lectura); Benjamin³, que consideró que la crítica de las obras del pasado no era sino la actualización de su recepción y que la pérdida del aura provocada por las técnicas de reproducción permitían romper con el aislamiento del contemplador llevándole a una recepción colectiva; y Sastre⁴, que observa que la escritura implica lectura y que productor y receptor colaboran en un “pacto de generosidad”.

Aunque sólo sea para leer y no para añadir, también Dufrenne y la fenomenología, al considerar el objeto estético como un “en sí para nosotros”, admiten la necesaria presencia del espectador para dar sentido a la obra. No es plausible un espectador que sólo

² P. Valery, “Primera lección del curso de poética”, *Teoría poética y crítica*, Madrid, Visor, 1990, citado por R. Sánchez Ortiz de Urbina en Valeriano Bozal (ed.), *op. cit.*, p. 173.

³ Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, *Discursos interrumpidos I*, (1937), Madrid, Taurus, 1973, citado en *ibid.*, p. 174.

⁴ J. P. Sartre, (1948) “¿Qué es la literatura?”, *Escritos sobre literatura, I*, Madrid, Alianza, 1985, citado en *ibid.*, p. 175.

“lea” sin “añadir” aunque sea mínimamente, ya que toda lectura requiere inevitablemente acudir a la experiencia subjetiva que implica la interpretación; lo que queda patente en este abordaje es la necesidad de un receptor, que aunque sólo “lea”, participa activamente del proceso.

Por fin, en el contexto de la década de los sesenta, con el auge de la lingüística y con la aparición de la hermenéutica de Gadamer, se dan las bases para que, ya en los setenta, se desarrolle la estética de la recepción articulada por Jauss⁵ -esencialmente aplicada a la literatura- dentro de la denominada Escuela de Constanza.

De este modo, admitida sin ambages la recepción como catalizadora del sentido de la obra, se entra ya de pleno en los posibles mecanismos que se activan en ella, sobre todo, en una dimensión colectiva que trasciende el mero diálogo individual para entrar de lleno en la perspectiva histórica. Así como para Gadamer⁶ la obra de arte es un producto cultural que requiere ser comprendido históricamente por un receptor que debe asumir su propia historicidad y sus propios prejuicios para poder entablar el diálogo con la obra, Jauss busca en la hermenéutica un método de trabajo que objetive la obra (aunque sea cuestionable que la recepción pueda objetivarse aún cuando se realice tratando de activar mecanismos que la contemplen reflexivamente). La valoración de la tradición, que Gadamer admite que produce una falsa comprensión al imponerse para compensar la debilidad metódica del receptor, no es para Jauss más que un prejuicio. Jauss piensa que la historicidad del arte puede ser comprendida a partir de su recepción activa y del cambio permanente de expectativas que supone, y no como mero efecto. De todos modos, aunque difícilmente se obtenga esta pretendida objetividad, la manifestación del esfuerzo activo con el que encara la recepción es el que nos interesa. Es este un punto esencial en su planteamiento: el efecto al que se alude en todos los sistemas de pensamiento precedentes incluye aquí una recepción activa, ya no sólo como lectura en una relación recíproca entre productor y receptor a través de la obra, sino contemplando una recepción colectiva en la que, necesariamente, el relato histórico encuentra otro sentido. El encadenamiento de recepciones acaba decidiendo la serie histórica de las obras que, al prestarse así a una recepción activa, deben revalidar eventualmente su valor estético y esto implica una revisión constante de los criterios por los que se han valorado las obras del pasado. Respecto a la recepción de las nuevas obras Jauss subraya el papel primordial de la reacción de los lectores, de sus juicios y de sus expectativas. Determina la posibilidad de tres reacciones ante la recepción de la obra: la satisfacción, la decepción o bien el deseo de cambiar y adaptarse a los horizontes inéditos abiertos por la obra.

Pero así como Jauss busca interpretar significados en la obra de arte, Iser⁷ (también perteneciente a la Escuela de Constanza) pretende, en todo caso, la producción de significados: la obra de arte se segrega de su génesis y se emancipa como texto de manera que el receptor no puede regresar a las operaciones que la originaron y provoca *lugares de indeterminación* (recogiendo así de la teoría fenomenológica su análisis de los lugares vacíos) en los que el lector puede articular la experiencia ajena revelada en la obra con la

⁵H. R. Jauss, *Pequeña apología de la experiencia estética*, (1972), Barcelona, Paidós Ibérica, 2002. Sobre Jauss también se ha consultado la obra de M. Jimenez, *¿Qué es la estética?*, Idea Books, Barcelona, 1999, p. 274.

⁶H. G. Gadamer, *Historia de efectos y aplicación*, citado en Valerio Bozal (ed.), *op. cit.*, p. 178.

⁷W. Iser, *Lo ficticio y lo imaginario: perspectivas de una antropología literaria*, (1991), citado en *ibid.* p. 183.

experiencia propia de la vida, poniendo en marcha su recepción activa y garantizando su participación.

Este debate pone de relieve los distintos mecanismos que intervienen en la recepción: ya sea el acento histórico que contempla la recepción colectiva (lleno de condicionantes para Gadamer u objetivable para Jauss) o la posibilidad de una intervención generadora de significados por parte del lector en virtud de la imposibilidad de participar de las intenciones del productor; el espectador, mediante esta recepción, es el que da sentido a la obra, y eso es lo que hoy sigue siendo difícilmente cuestionable.

Profundizando en su dimensión colectiva la estética de la recepción ha dado lugar a orientaciones distintas plasmadas en dos de las teorías estéticas contemporáneas: la estética hermenéutica y la estética de la negatividad. La primera busca la ampliación del horizonte propio en el enraizamiento contextual, buscando significados por identificación; la segunda considera que toda identificación es coacción (Adorno) y por tanto se trata de autosubvertir toda tentativa de comprensión inscrita, en negativo, en las obras. Ambas, aunque fundamentales por los debates teóricos generados, no aportan argumentos a favor de la interacción con el espectador ya que al centrarse en la capacidad de comunicación de contenidos implícita en la propia obra, en el producto, desplazan el papel del espectador como interlocutor válido en el cometido comunicador del arte a un lugar secundario respecto a la obra.

Pero es la experiencia estética individual la que aquí interesa para mostrar el destacado protagonismo reservado al espectador y Jauss viene a demostrarlo al desarrollar su teoría. En las nuevas versiones sobre las tesis de la teoría de la recepción Jauss profundiza en su concepto central: la experiencia estética; así, la considera como *poiesis* (el receptor puede entender el mundo como algo propio y no impuesto gracias a su apropiación mediante la obra de arte); como *aisthesis* (reivindicación del nivel sensible frente al conceptual); y como *catarsis* (ya que el placer estético que acompaña a la identificación emocional en el arte permite una disolución de los intereses de la vida práctica y una asunción de nuevas formas de comportamiento social de modo que el arte puede promover la mejora de unas normas sociales y la transmisión de otras nuevas). Jauss, al valorar la importancia del placer estético y considerar que éste no pierde nada al ser comunicado a un público amplio, remonta la teoría de Adorno y “pretende devolverle al arte su función comunicadora, una función que, según él, guarda fidelidad a Kant porque éste vinculó el valor del placer desinteresado al hecho de que pudiera ser universalmente compartido”⁸. Vuelve así a reivindicar un nivel de participación que no necesariamente requiere un alto nivel de competencia conceptual ya que se basa en la experiencia comunicativa y esta, finalmente, es la que no debe perder el arte si no quiere quedar relegado al mundo exclusivamente conceptual.

Esta función comunicadora también fue defendida por Habermas⁹ que, adoptando una postura claramente contraria a la mantenida por Horkheimer y Adorno en relación a la “industria cultural”¹⁰, consideró que los medios tecnológicos, al acrecentar la difusión de las obras entre un público ampliado, favorecen una renovación de las experiencias estéticas

⁸ M. Jiménez, *op. cit.*, p. 275.

⁹ J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.

¹⁰ Horkheimer y Adorno acuñaron el término “Industria cultural” para designar una “cultura tipificada, condicionada y comercializada a la manera de los bienes de consumo”, citado en M. Jiménez, *op. cit.*, p. 267. Sobre estos autores ver también la obra *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2005.

siendo, de este modo, vehículos del lenguaje que permiten la intersubjetividad y la intercomprensión. Este aspecto comunicador, centrado en la subjetividad del espectador es el que sienta las bases de todo lo anterior. Es necesaria la aceptación de la dimensión comunicativa del arte para poder centrar el interés en la recepción del espectador; si no se acepta esta premisa difícilmente puede sostenerse todo lo demás.

Contemplado desde el punto de vista del texto, el postestructuralismo, aunque más centrado en la estética del producto, incidió también en cuestiones de recepción. Roland Barthes¹¹ reflexionó sobre la interpretación considerándola como la actividad que realiza un agente sobre lo que quiere aprehender y distingue dos modos de lectura: la pasiva o “lectora” y la activa o “escritora”. En la primera el lector consume lo que está escrito aprobándolo o rechazándolo. La segunda es una interacción entre lector y texto; ni uno ni otro están acabados sino que cada uno está construido sobre un conjunto de posibilidades a partir de las cuales pueden derivarse varias lecturas. Lo que resulta interesante es la relación expresa que se hace con la actividad crítica: al concebir la obra como un proceso y no como un producto acabado (como hacía su antecesora modernista) se da una lectura escritora que es también una interpretación; esto da lugar a una actuación que, al registrarse constituye la crítica.

Volviendo a la óptica colectiva y continuando en esta línea abierta por Barthes y por el postestructuralismo en general, Foucault¹² comenta que, frente al rechazo del sujeto individual, se dan dos posturas: la del que él llama estructuralismo no genético, que niega al sujeto para sustituirlo por estructuras, (ya sean lingüísticas, mentales, sociales, o de otra índole), y la del estructuralismo genético, que no niega ni al sujeto ni al hombre pero sustituye su idea por la del sujeto transindividual o colectivo. Este sujeto colectivo desarrolla un conjunto estructurado de categorías mentales que se vuelcan en toda obra gestada, aparentemente, por un autor individual. Del mismo modo podemos entender que estas categorías mentales del sujeto colectivo incidirán también en un lector, aparentemente individual. Una historia centrada en la recepción podría ser finalmente el resultado de este modo de entender el conjunto de significados procedentes de la obra pero en constante revisión a causa de las distintas recepciones colectivas.

Este interés por la colectividad pero centrándose en la esfera interhumana es el que se encuentra en la estética relacional: al considerar los cambios acaecidos en la sensibilidad colectiva a raíz de la incorporación de las nuevas tecnologías y de la red de Internet en nuestros modos de relación con el mundo, apuesta por prácticas artísticas interesadas en producir modelos de socialidad. La *catarsis*, -como una de las funciones descritas por Jauss, en donde la identificación emocional que conlleva el arte y que permite la desvinculación de los intereses cotidianos, fomenta la creación de nuevos modos de relación social-, constituye también uno de los pilares de la estética relacional articulada por Bourriaud¹³. En ella el espectador vuelve a ser protagonista de la obra, pero aquí ya no como agente de lectura activa sino como parte constitutiva de la misma e inserto en un modelo interrelacional. La noción de postproducción que analiza este autor¹⁴, en donde describe la práctica contemporánea derivada del ensamblaje, reutilización o reinterpretación

¹¹ Sobre Roland Barthes se ha consultado la obra *Pensadores clave del arte: el siglo XX*, Chris Murria (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.

¹² Recogido en “¿Qué es un autor?”, *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.

¹³ N. Bourriaud, (1998), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

¹⁴ N. Bourriaud, *Post producción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

de productos culturales variados, incide también en el papel protagonizado por el sujeto consumidor: la aparición de nuevas tecnologías interactivas lo convierten en creador de su propio producto, actualizando así el juego en el que consiste el arte que ya había señalado Duchamp con las palabras “¿No es el arte un juego entre todos los hombres de todas las épocas?”. “Los observadores hacen los cuadros” decía también, entendiéndolo, igual que Marx, que el consumo es una forma de producción, con lo que se alude a una cultura del uso en la que el sentido nace de la colaboración entre el artista y el espectador. De esta manera este arte contradice la cultura pasiva que opone mercancías y consumidores y pone en marcha las formas y los objetos culturales que nos rodean. Esto es lo que Bourriaud llama un *comunismo formal*. La participación activa dificulta la labor de recepción reflexiva ya que su implicación con la obra resulta, momentáneamente, neutralizada para que se emprenda posteriormente un proceso de interpretación de la obra.

El habernos detenido en las aportaciones que desde el campo de la filosofía se han interesado por la importancia del espectador como agente activo de interpretación de la obra, obedece a la determinación de insistir en su protagonismo como lector autónomo en la interpelación a la que la somete ya que además -como se verá a continuación- la universalidad de la capacidad de gusto y la posibilidad de que, a través de su formación, adquiera altos niveles de cualificación, le capacitan para desarrollar por sí mismo, sin imposiciones ajenas (como la del crítico), el diálogo necesario para dotar de sentido a la obra.

La democratización del gusto: universalidad y posibilidad de aprendizaje.

Si con los argumentos anteriores se ha apostado por la recepción de la obra como elemento imprescindible para interpretar su sentido, es necesario argumentar que esta recepción abarca no sólo a interlocutores privilegiados, sino que se hace extensible a todo aquel que intervenga en la ocasión comunicativa que le ofrece la obra. Para ello deben contemplarse los conceptos de democratización y universalidad del juicio de gusto, y insistir en que los diferentes grados de excelencia que se pueden lograr están al alcance de cualquiera que quiera emprender un proceso de aprendizaje para refinarlos; además de esta posibilidad de alcanzar la *delicadeza* del gusto (según palabras de Hume)¹⁵, hay que insistir en la noción de la validez del juicio que se establece con un espectador escasamente formado ya que en la experiencia estética, los mecanismos de comunicación que se ponen en marcha, permiten unos niveles de interpretación que aunque serán, evidentemente, diferentes a los que mantenga un experto que cuente con conocimientos y experiencias suficientes para elaborar sentidos más amplios, están basados en operaciones que apelan a la universalidad de comunicación y que, como tantas veces se pone de manifiesto, es en su obtención cuando se aprecian los mayores logros de la obra.

La democratización del gusto tiene, en primer lugar, una lectura política que merece considerarse como uno de los valores añadidos a la posibilidad de la expresión pública del

¹⁵ Término contenido en el primer libro dedicado básicamente a cuestiones de estética: D. Hume, *Of the Standard of Taste*, 1757, (*Sobre la norma del gusto y otros ensayos*, Valencia, Universidad de Valencia, 1980).

juicio individual: ella demuestra la importancia que la organización social concede al sujeto y el valor que su opinión le merece. Por ello el término “crítica” ha sido entendido por numerosos pensadores como La Font de Saint Yenne o Diderot, en el sentido que se le daba en Grecia antigua: como derecho del pueblo, garantía de la “democracia” de poder expresarse libremente”¹⁶. También Goethe se pronunció en este aspecto considerando que “la experiencia del arte, por muy subjetiva que sea, constituye también una experiencia de libertad. Eso significa que dicha experiencia es accesible a todos y universalmente válida.”¹⁷

No es necesario insistir sobre la evidencia de que efectivamente, este trato de consideración hacia el pensamiento del sujeto individual es un síntoma claro de la salud democrática de los pueblos. Aunque no de modo directo, pero sí a través del pronunciamiento de los representantes con acceso a la opinión pública, los gustos populares han sido reconocidos con valores similares a los de la alta cultura en debates que aún hoy siguen coleando¹⁸. Este reconocimiento se hace evidente no sólo en los debates teóricos, sino en el interés de las instituciones por ofrecer productos más próximos a la cultura de masas (en un juego ambivalente pero expresamente necesario) para evitar el elitismo frecuente en el acceso al arte contemporáneo.

Pero antes de poder admitir esa conveniente expresión individual es necesario contemplar no sólo el acceso común de los hombres a la experiencia estética, sino la universalidad del juicio de lo bello y la posibilidad con ello de que el juicio del espectador obtenga la misma consideración que la del experto. Para lograrlo es necesario partir de dos conceptos que habitualmente se han tratado de forma vinculada: la noción de la universalidad del gusto y la posibilidad de aprendizaje del juicio de gusto.

Universalidad del gusto. Respecto a la noción de universalidad del gusto, el acceso a la experiencia estética, y la posibilidad de emitir juicio, es necesario remitirse a la filosofía empirista del siglo XVIII para comprender las bases sobre las que hoy en día, en lo que respecta a la universalidad del gusto, se asienta este concepto indiscutible. Otra cuestión es, como estamos viendo y tratando aquí, la calidad mayor o menor de ese gusto, conflicto al que se llega desde el momento en el que la cualidad subjetiva del gusto implica un relativismo del juicio que planeará, desde su planteamiento por los empiristas, sobre toda la reflexión posterior sobre el tema: el empirismo, al fundamentarse en la experiencia, reconoció la universalidad de gusto, pero la diversidad de opiniones sobre la belleza derivó inevitablemente hacia el relativismo estético ya que, ya fueran el sentimiento o la imaginación los elementos en los que unos u otros decían que se basaba el juicio, al proceder ambos de la experiencia individual, no se podía acudir a ninguna norma para decidir la calidad de las diferentes obras de arte (asunto sobre el que se fundamentan las dificultades con las que se encuentra la crítica).

Uno de los primeros en buscar expresamente esta norma fue Hume pero sus argumentos, aunque defienden la universalidad del gusto, tienen que acudir a la coincidencia de gusto de los expertos para hallar la norma, asunto insostenible como se

¹⁶ M. Jiménez, *op. cit.*, p. 82.

¹⁷ Citado en *ibid.*, p. 107.

¹⁸ Esta es una cuestión debatida, entre otros, por N. Carroll en *Una filosofía del arte de masas* (1998), Madrid, A. Machado, 2002.

verá más adelante y que nos conduce a considerar sólo sus planteamientos relativos a la universalidad y posibilidad de educación del gusto estético. Hume redactó *La norma del gusto* partiendo de la existencia de una capacidad de juzgar lo bello presente en todos los hombres, destacando que en la elección sobre la belleza de los objetos no interviene la razón, sino que procede del sentimiento; esto determina que los juicios basados en esta elección no pueden ser verdaderos ni falsos ya que sólo el sujeto tiene acceso a sus propios sentimientos y por tanto la sentencia verbal que los define sólo puede catalogarse como sincera o insincera. El carácter individual del juicio y los prejuicios que pueda llevar implícitos son dos de los condicionantes que dificultan la neutralidad y el consenso total del juicio de gusto; pero creyó también en la igual capacidad de la que todos partimos aunque no todos la desarrollemos: esta base, al crear la expectativa de que sean comprendidos (aunque no aceptados, ya que existe la posibilidad de diversidad de juicios estéticos igualmente válidos) por todos, permite hablar de juicios de gusto con carácter general¹⁹.

La existencia o no de educación de esta facultad, y la intervención de factores ajenos en los juicios, son responsables de esta pluralidad. La crítica resolvió los problemas que le ocasionaba este relativismo (al limitar la validez de sus juicios al no poder descansar sobre valores absolutos ni poder justificar sus preferencias) acudiendo al psicologismo, buscando las asociaciones entre las características de las representaciones y el efecto que causaban, que podían tener un origen individual o socioantropológico, pero ambos regidos por principios generales de naturaleza psicológica en los que las leyes empíricas de la imaginación guían su comportamiento; de este modo el análisis del funcionamiento de esta facultad llevará a las reglas.

Por otro lado, Jean-Baptiste du Bos creyó que el público no necesitaba leer a los críticos para evaluar la obra²⁰ ya que la reacción ante la percepción procura un sentimiento que todos poseemos, el gusto, que es el que guía la apreciación de las obras y que no está basado en la razón sino en el sentimiento.

Los empiristas dejan fundamentada esta convicción de la universalidad del gusto y por tanto la garantía que éste supone para juzgar el arte sin necesidad de asesoramiento ajeno.

La universalidad del juicio queda así planteada y presta a su desarrollo posterior por Kant que sintetizó la aportación de las teorías y doctrinas anteriores en su búsqueda de la posibilidad de la universalidad de un juicio autónomo individual. Al matizar que el juicio está sujeto a la reflexión, -además de a los sentidos-, y que aspira a la adhesión de todos en base al *a priori* de un “sentido común estético” (la intersubjetividad, que para Kant es sentimiento común estético) determinó su universalidad. “Cualquier persona espera y exige que se tome en cuenta esta comunicación universal y aduce, de alguna manera, un contrato original que parece dictado por la propia humanidad” (KU § 41). La obra se presenta como ocasión de la intersubjetividad, pretende que las facultades vitales del sujeto (sensibilidad, sentimiento, razón, imaginación) se activen en el espacio público que supone esta

¹⁹ Respecto a la noción de gusto y al empirismo en general ver F. Pérez Carreño “La estética empirista”, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Valeriano Bozal (ed.), A. Machado, 2004, p. 32 y ss.

²⁰ J. B. du Bos en su texto considerado preestético “Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura” de 1791 citado por M. Jiménez, *op. cit.*, p. 70.

intersubjetividad. La universalidad de juicio de gusto de los empiristas adquiere con Kant un nuevo sentido: el de la comunicación.

La humanidad y la comunicación son dos conceptos claves en el siglo XVIII²¹. Interesa la experiencia estética como experiencia humana, por la noción de humanidad que conlleva; la relación con el mundo es estética ya que se da entre particulares. En lo estético es en donde la comunicación se hace más poderosa y se realiza a través del lenguaje: “Humanidad significa, por una parte, el *sentimiento* universal de *participación* y, por otra, la facultad de poder *comunicarse* de forma íntima y universal” (KU § 60). Se alude así a un latido comunitario mediado y configurado por el lenguaje, asunto que en la actualidad está más presente que nunca como lo demuestran tendencias como el arte relacional que finalmente persiguen la posibilidad de generar ese encuentro de comunicación a través de una obra creada expresamente a este efecto.

Sin embargo, observa M. Jiménez²², hoy “estamos lejos del libre asentimiento basado en el *a priori* de un sentido común estético, presente en cada uno de nosotros”, “en la era de los media, la comunicación de la experiencia artística, incluso cuando es expresión del sentimiento subjetivo de la belleza, no se priva de conceptos, ni de modelos que trata de imponer universalmente, sin tener en cuenta la diversidad cultural.” Quizás el juicio no sea sin concepto, ni desinteresado, ni una finalidad sin fin pero, como señala también este autor, la experiencia kantiana de lo bello nos incita a percibir lúcidamente las motivaciones de nuestros juicios y es esta cuestión (junto a la de la importancia de la comunicación) la que hoy sigue interesando ya que con ella está comprometida la experiencia estética individual y la emisión de juicio que avalan la importancia del criterio del espectador y su posible soberanía.

Baudelaire y Benjamin también participan con sus posturas en esta democratización del gusto que estamos apuntando. Baudelaire, al privilegiar el gusto urbano y provocar a sus contemporáneos para implicarlos en el ambiente de rebelión contra la tradición propio de su tiempo²³, se decanta también por una democratización del gusto que busca fijarse en los rasgos de la moda y en los detalles de la ciudad como motivos estéticos frente a los principios inmutables sostenidos por la tradición clasicista. Esto implica una menor necesidad de conocimientos sobre arte habitualmente accesibles únicamente a la élite. La moda no sostiene un gusto individual necesariamente refinado (a causa de su relación con cánones refugio de posiciones inmovilistas) sino que es un sentimiento comunitario, un gusto que atañe a la colectividad y que no hay que ir a buscar en los templos del saber ya que se encuentra en la calle y es el resultado de un consenso de la población que decide compartir ciertos convencionalismos estéticos. Baudelaire avala este gusto de la colectividad que se impone sobre los dictados de una minoría de especialistas que siguen con sus normas inamovibles para determinar el gran gusto. Esta situación viene a ser, hoy en día, la misma que se produce entre la llamada “cultura popular”, en la que reside el gusto del gran público, y la denominada “alta cultura” donde se supone que están contenidos unos valores inaccesibles a un público no formado; un asunto que sigue siendo objeto de una polémica en la que no vamos a entrar aquí pero que demuestra este respeto por los

²¹ Algunos de los aspectos aquí señalados proceden de la conferencia de Jèssica Jaques sobre la obra de Kant, *Crítica de la capacidad de juzgar*, realizada en el posgrado del departamento de filosofía de la UAB *Pensar l'art avui*, en enero de 2007 en Barcelona.

²² M. Jiménez, *op. cit.*, pp. 109-110.

²³ M. Jiménez, “Pourquoi la critique”, *L'oeuvre d'art et la critique*, D. Berthet, París, Klincksieck, 2001, citado en A. M. Guasch (ed.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Serbal, 2003, p. 242.

productos de consumo estético elegidos por un público de masas en donde este consenso en el gusto señala sus posibles méritos estéticos. La valoración de este éxito de público logrado por una determinada manifestación artística es otra de las declaraciones que se suman a la reivindicación de esa importancia del espectador que aquí se está defendiendo; de lo que se trata es de que estas elecciones de la mayoría se tomen en consideración en vez de ser rechazadas por excesivamente populares aunque, evidentemente, no por ello excluirán a aquellas que por su naturaleza compleja no alcanzarán nunca la aceptación del gran público.

Este mismo interés por el gran público, en este caso en relación a su acceso al arte, fue una de las preocupaciones de Benjamin²⁴. Al principio creyó que la posibilidad técnica de reproducir la obra de arte, además de permitir el acceso a ella a una gran parte de la población, aumentaría su capacidad de criticar el arte, la cultura, y el funcionamiento del mundo al extender la información a un vasto público y no solamente a un círculo de iniciados y privilegiados. Además, el atractivo que suele suponer para la población medios como el cine permitiría condicionar su juicio persiguiendo fines políticos y culturales que favorecerían la democratización y politización de la cultura. Este optimismo pronto se desvaneció al observar que, para criticar, es necesario agotar el conjunto de significaciones, y ello implica un saber considerable sobre numerosas disciplinas que, al analizar el contexto de la obra, demuestran la similitud entre ese pasado y el presente mostrando así la inexistencia de progreso, idea inaceptable para casi todo el mundo. Benjamin nos interesa por ese afán en que el arte alcance a una mayoría y por sus razonamientos sobre la posibilidad de que su mayor facilidad de acceso a través de medios como el cine o las reproducciones de arte favoreciendo un disfrute pleno y fundamentado; sus observaciones al admitir la dificultad para alcanzar significados que entraña la crítica nos llevarán a retomar sus argumentos más adelante, cuando se planteen las aportaciones a favor de la necesidad de intervención del crítico.

La estética de tradición europea considerada heredera de la de Adorno, hace intervenir también el juicio del público al entender que una de las tareas de la estética consiste en hacer explícitos los valores históricos y sociales que encubre la obra de arte, y que aunque de alguna forma la obra “juzga” a la historia y la sociedad, a su vez se presta a ser juzgada y evaluada por el público en cuanto a sus prestaciones artísticas. Es la sociedad la protagonista de estos posicionamientos, aunque centren sus argumentos en la obra. Hay una respuesta que se delega a la comunidad no al experto, redundando de nuevo en el interés por esa recepción de la obra por el público.

Todo lo anterior confirma desde uno u otro aspecto el valor dado al juicio emitido de forma universal, es decir, el acuerdo en admitir la importancia de esta respuesta accesible a cualquiera sin que sea necesaria la mediación de un experto aunque, como se ha visto, la diversidad de juicios es inevitable al estar basados en experiencias individuales y subjetivas; sin embargo, la calidad de esas experiencias es susceptible de depurarse a través del aprendizaje, lo que recalcaría aún más la posibilidad de que mediante el interés por esa formación se logre que el acceso a la emisión de juicio de calidad sea universal. Por ello interesa dejar constancia de la posibilidad de aprendizaje del juicio cuyas bases dejó

²⁴ Sobre este comentario acerca de Benjamin ver M. Jiménez, *¿Qué es la estética?*, op. cit., p. 248 y ss.

sentadas Hume y que en la actualidad siguen vigentes aunque sea como punto de partida, como lo demuestran los planteamientos de Michaud²⁵.

El aprendizaje del juicio de gusto. Como antes se ha apuntado, Hume decía que el gusto se normatiza a través de aprendizajes que tienen que ver con la experiencia, la comparación y el contraste con los puntos de vista del otro. Por ello creyó en la posibilidad de elevar el nivel del gusto a través de una formación esmerada fundamentándola en que todos poseemos una capacidad de base dispuesta a ser desarrollada. La educación del gusto será pues, según Hume, la educación de la delicadeza, que se adquiere, sobre la base de una delicadeza de sensibilidad, a base de la experiencia.

Michaud, ya en el siglo XX, continúa con el interés que ya manifestaron Hume y los empiristas por la experiencia estética y corrobora que, aunque ésta corresponde a la diversidad de la naturaleza humana (desde la más refinada a la más bizarra), puede necesitar una iniciación para que se produzca, y por tanto conduce a diferentes grados de apreciaciones o refinamiento. Aunque sigue lo indicado por Hume respecto a que la falta de concordancia entre el efecto buscado por la obra y el obtenido da lugar a juicios erróneos, concluye que éstos no son justamente la muestra del relativismo del gusto ya que es posible determinar, de manos de los expertos, el motivo del enjuiciamiento erróneo; por ello es posible el aprendizaje del juicio estético de manera que permita que se correspondan cualidades con repuestas adecuadas. Según él, el aprendizaje no está basado, como dice Hume, en la experiencia de una cierta delicadeza de la sensibilidad, sino en el lenguaje, como no podía ser de otro modo en unos años –correspondientes al pronunciamiento de sus tesis- que recogían de tiempo atrás la importancia del lenguaje como herramienta de abordaje de los retos filosóficos. Dice que las obras se aprenden a sentir a través del lenguaje: las *maneras de decir* dependen de los juegos de lenguaje específicos que tienen que ver con la evaluación, la percepción y el sentir. Es un aprendizaje de los afectos similar al que realizamos con las experiencias pasionales. El aprendizaje de juegos de lenguaje sigue el siguiente proceso: al principio se forma un juicio de apreciación a partir de la experiencia que uno tiene sobre un objeto en base a razones personales (se formula como “me gusta, no me gusta” o con las expresiones estereotipadas de cada época); se desarrolla después en un juego de lenguaje local y particular adquirido de modo más o menos azaroso que se emprende con la utilización de clichés y de maneras de hablar. Los juegos de lenguaje enseñan a tener los sentimientos adecuados frente al objeto. Saber hablar condiciona saber sentir y el entrenamiento permite la elaboración de los criterios. El lenguaje del arte requiere (eso es cierto cuando lo achacan de incomprensible), de unos conocimientos que cada vez son más teóricos y menos “sensibles”. El aprendizaje de los juegos de lenguaje locales del arte entraña una dificultad que deja al margen a todos aquellos que no tengan un alto grado de implicación con él. En este sentido, los primeros estadios que Michaud reconoce en el proceso de aprendizaje, es decir, el “me gusta” o “no me gusta” serían suficientes para justificar aquellas manifestaciones artísticas en las que el juicio de gusto no requiere conocimientos específicos para degustarlas, como sería el caso del arte de masas, pero aquellas otras que están edificadas sobre unos conocimientos, ya sean propios del debate artístico o de cualquier otra disciplina, precisarán de un espectador

²⁵ Y. Michaud, se ha consultado la versión original, *Critères esthétiques et jugement de goût*, (1999), París, Hachette Littératures, 2005, existe traducción castellana: *El juicio estético*, Idea Books, Barcelona, 2002.

cualificado, lo que restaría, en la universalidad del gusto que estamos aquí tratando, importancia al juicio de un espectador que no estuviera iniciado; pero como se verá a continuación, una de las características del espectador de arte contemporáneo es precisamente este interés por estar al día de las propuestas que se le ofrecen, y por tanto, cuenta con esa información que hace que su opinión sea privilegiada. Todo ello sin detrimento de los niveles más elementales de comunicación que, como se viene insistiendo, deben de constituir uno de los cometidos de toda operación de recepción de la obra de arte.

La necesaria especialización del público consumidor de arte contemporáneo.

La rápida renovación de las propuestas artísticas contemporáneas y la vinculación de muchas de las obras con andamiajes conceptuales de cierta complejidad de comprensión las conducen a un cripticismo que hace que habitualmente se requiera información suplementaria para poder ser interpretadas. La aportación de textos explicativos en muchas de las exposiciones actuales muestra este necesario conocimiento como bagaje aconsejable con el que enfrentarse a la recepción de la obra. El interés del espectador por participar activamente en la *recepción* se ve facilitado por estas notas informativas en las que se desgranar algunas de las claves de la exhibición.

Aún así, el “producto” de la actividad artística contemporánea sigue desconcertando al gran público a pesar del activo sostén que le prestan el “Estado cultural” y los poderes públicos y del esfuerzo que éstos realizan para facilitar el encuentro entre ambos. Las grandes exhibiciones obtienen éxito de visitantes y esta potenciación del arte como espectáculo es uno de los mayores reproches que a menudo se les achaca. Sin embargo, la labor pedagógica que cumplen, si no implica una desatención de opciones menos populistas, se hace necesaria para poner en marcha los procesos de aprendizaje del juicio de gusto antes aludidos ya que la obra actual requiere que el espectador abandone su pasividad contemplativa y consienta en realizar el esfuerzo que implica activar su capacidad reflexiva para interpretarla.

Pero para otros, como Danto²⁶, la interpretación de la obra actual escapa totalmente al profano, ya que no es espontánea y requiere por tanto de un público informado que conoce el mundo del arte y se deja ganar por una “atmósfera de teoría artística”. Así, dice, sólo el iniciado, informado por el mercado, los medios de comunicación, y los expertos, pueden emprender la identificación del objeto y, eventualmente, reconocerlo como “obra de arte”. No deja de ser cierto que son los integrantes del mundo del arte los que sancionan la obra como tal, pero no tiene por qué ser ésta una función que se le requiera al espectador; también antaño, cuando era fácil reconocer que una pintura era “arte”, se precisaban unas herramientas teóricas para poder atribuirle un valor: no era el uso de la pasta al óleo y del lienzo lo que determinaba si un objeto era o no arte; por ello, aún admitiendo que esta consideración de producto artístico a un simple objeto (como una caja de estropajos Brillo

²⁶ A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1981, citado en M. Jiménez, *¿Qué es la estética?*, op. cit., p. 280-281.

por poner un ejemplo clásico de este autor)²⁷ se delegue en los expertos, el espectador puede, a partir de ello, poner en marcha los mecanismos activos de recepción para poder interpretar, aunque lo haga con mayor o menor fortuna.

Sobre estos mismos argumentos acerca de la necesaria formación que ha tenido que adquirir el espectador de arte contemporáneo se basa la idea de Benjamin Buchloh²⁸ que sostiene que el papel del crítico de arte está acabado ya que la competencia disciplinaria en la que se basaba su intervención ha sido asumida por los museos, y el coleccionista, convertido en un espectador competente, ya no precisa de un intermediario, de modo que el espectador se convierte en autosuficiente y no precisa de nadie que intervenga con sus explicaciones.

Visto lo anterior queda dibujado un panorama que, por una parte, respeta al espectador y lo quiere hacer partícipe de la comunicación con la obra de arte; en eso se basa toda una corriente de pensamiento estético que respalda la recepción y también el concepto de universalidad del juicio estético; en este caso su experiencia es privilegiada y la intervención del crítico es prescindible ya que este tipo de diálogo pone el acento en la experiencia comunicativa subjetiva y aquí nada tiene que decir la voz ajena del crítico. Por otro lado se ha expuesto que las manifestaciones artísticas actuales son, por su propia naturaleza, de difícil acceso a un público no especializado; en este caso tampoco el crítico aporta nada con sus puntos de vista ya que los propios espectadores poseen una cualificación suficiente.

Sin embargo, en el proceso de formación emprendido por un espectador en busca de cualificación sí que puede intervenir la formación y experiencia del crítico. La lectura de los textos de las distintas aportaciones de los expertos contribuirá a la formación de su propio criterio que, finalmente, llegará a ser autosuficiente.

Queda en suspenso la espinosa cuestión de la valoración, pero si admitimos que los mecanismos de valoración de las obras están en manos de un mercado que funciona con sus propios criterios, convendremos en que es la ocasión de comunicación a la que se presta la obra lo más importante a considerar, y que por tanto, este valor no es cuantificable salvo para los protagonistas que pueden participar en ella. Dada la dificultad de la obra actual, esta necesaria información suplementaria y la aportación de las diferentes interpretaciones de los críticos pueden colaborar a facilitar esta comunicación y es en ese sentido que se les puede conceder un valor. Sobre todo ello se volverá más adelante, cuando se establezcan las condiciones que pueden todavía justificar una participación de la crítica en la formación de juicio, ya que no en la mencionada exclusividad de atribución de valor.

FACTORES QUE MINIMIZAN LA INTERVENCIÓN DEL CRÍTICO

Hay además otros asuntos que invitan a considerar que la opinión del crítico no es necesariamente privilegiada respecto a la del público al no poseer éste ninguna ventaja

²⁷ A. C. Danto, *Más allá de la caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, (1992), Madrid, Akal, 2003.

²⁸ Así lo expresa en la entrevista realizada por Anna M. Guasch en “Benjamin Buchloh”, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Murcia, Cendeac, 2006, p. 21.

determinante para valorar la obra a causa de diversos factores ajenos que le afectan; estos serían: la heterogeneidad del gusto del sujeto; la ausencia de discursos dominantes; la falta de perspectiva histórica; y la hegemonía de lo cultural.

La heterogeneidad del gusto del sujeto

Aunque algunos creen en la posibilidad de que exista una norma de gusto a la que plegarse basada en la coincidencia de juicio de los expertos (Hume así lo sostuvo) este argumento está apuntalado en un error²⁹: éste consiste en que se dificulta la existencia de esa norma al buscarla no en las obras sino en los jueces que las evalúan y el gusto de estos sujetos no conforma un bloque homogéneo ya que varía a lo largo de la vida del sujeto y según el objeto al que se aplica; a esto hay que añadir que el acuerdo universal acerca de determinadas obras de arte podría derivarse de la autoridad de la tradición y por tanto podría desmontarse en cualquier momento.

Ambas reticencias son incuestionables, tanto la de la variación del gusto a lo largo de la vida del sujeto como el peso de la tradición en la consideración de determinadas obras de arte como valores inamovibles. Ambos extremos apuntan a la imposibilidad de una norma inalterable a la que atribuir la coincidencia del valor que en ocasiones se deposita en ciertas obras de arte. Determinadas disposiciones perceptivas, como han querido demostrar algunos³⁰, podrían ser, en caso de poder demostrarse, argumentos más sólidos para atribuirles una cierta coincidencia a la hora de valorar lo bello pero, no lo olvidemos, no es lo bello lo que aquí se juzga sino la obra de arte, que puede recurrir a un amplio espectro de categorías para materializar sus contenidos.

Ausencia de discursos dominantes

Antes se ha señalado el cripticismo de las propuestas artísticas contemporáneas para justificar la necesaria especialización del espectador receptor de la obra, pero otra de sus características, a partir de la postmodernidad, es la pluralidad de los discursos; esto ha conllevado la dificultad de definir el arte, lo que finalmente ha desembocado en la idea de que también los criterios estéticos han desaparecido³¹. Desde finales de los setenta se cree firmado el final de la era moderna y la utopía de una perfección inaccesible: se hacen más vivas las críticas a la modernidad y a los proyectos de vanguardia, rechazando las normas que éstas establecieron. Esto fomenta el individualismo y la libertad de que cada uno juzgue y valore a su gusto y por tanto desautoriza la labor de un crítico que detente principios excluyentes. Ante esto la crítica se ha tenido que adaptar a la situación erigiéndose en articuladora de los principios estéticos de determinados grupos de artistas (que muchas veces aparecen individualmente sin proyecto común alguno), o ha aceptado

²⁹ Así lo expresa Guillermo Solana en “Hume [y la norma del gusto]” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, *op. cit.*, p. 62.

³⁰ Entre ellos, Gillo Dorfles, en *Las oscilaciones del gusto*, (1970), Barcelona, Lumen, 1974.

³¹ Así lo sostiene M. Jimenez, *¿Qué es la estética?*, *op. cit.*, p. 14.

esta pluralidad y ha modificado su habitual radicalidad por un discurso más abierto y afín a esta época pluralista. Estas nuevas estrategias han sido interpretadas como una pérdida de poder de la autoridad del crítico, pero en realidad no son sino consecuencia de una realidad que se impone por su propio peso.

Actualmente alguna voz, como la de Foster³², ha resituado esta época, planteando aquel pluralismo como una corrupción de ciertas definiciones de la modernidad tardía y como producto del consumismo de la industria cultural, siendo éstas causas las que finalmente han conducido a una ausencia de discurso crítico. De todos modos, sea el motivo el de la desaparición de directrices únicas o el consumismo dominante, el resultado ha sido esta pluralidad y frente a ella, volver a esgrimir argumentos excluyentes, se demuestra inútil; otra cuestión es barajar un discurso crítico que aporte nuevas visiones destinadas a sumarse a las demás para establecer un debate. Son las obras las que dan origen a los criterios y no a la inversa (señala M. Jiménez)³³ y esta puntualización es la que permite abordajes que incluyan y no que excluyan de modo que se puede prescindir de unas normas previas a las que aplicar las obras.

A las causas de esta ausencia de discursos dominantes y su consecuente falta de criterios añade Dorfles otros motivos³⁴: la aparición de nuevos medios, la ampliación de fronteras (que legitima mayor variedad de productos) y la aparición simultánea de corrientes dispares. Además, la introducción de la tecnología implica la innecesaria existencia de talento manual, lo que supone que la valoración de aspectos imaginativos o creadores sea más difícil de apreciar.

Son los signos de este tiempo, y su consecuencia evidente es esta dificultad para que la crítica adopte posturas dictatoriales aferrándose a argumentos de autoridad ya que, aunque éstos ya no existen, tampoco eran deseables en el pasado, como se verá más adelante cuando se repase la historia de la crítica y se recuerden los continuos conflictos que generaba la apelación a las normas académicas como únicos referentes de calidad de la obra.

*Falta de perspectiva histórica*³⁵

Otros de los motivos por los que se alega la posible falibilidad de la crítica es la condición de actualidad que poseen las obras a las que se aplica, ya que impide una suficiente perspectiva temporal. Esto tiene diversas consecuencias: por un lado la dificultad que supone actualizar constantemente los conocimientos de lo que sucede en torno al arte y asimilarlos críticamente; la carencia del conocimiento de la trayectoria artística temporal en la que se inscribe la obra; y finalmente, la depuración que precisa la propia experiencia subjetiva del crítico que la realiza.

³² H. Foster, "Against Pluralism", *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985, pp. 13-32 citado en A. M. Guasch, "La situación de la crítica de arte en Norteamérica. De Clement Greenberg a Hal Foster (1948-1985)", *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis, op. cit.*, p. 143.

³³ M. Jiménez, *¿Qué es la estética?*, op. cit., p. 292.

³⁴ G. Dorfles, *op. cit.*

³⁵ Este aspecto ha sido destacado por Francisco Calvo Serraller en la obra *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, *op. cit.*, p. 161.

La era de la información, que teóricamente iba a permitir el fácil acceso a todos los acontecimientos y novedades en torno a la reflexión estética, dificulta la asimilación de la cantidad ingente de datos que genera, sobre todo teniendo en cuenta que la rápida renovación de las aportaciones en este ámbito determina el envejecimiento de los instrumentos de captación y análisis y que además se produce una insuperable falta de información a causa de que, al generarse simultáneamente, carecen aún del eco necesario para darse a conocer.

Otros pensadores (de nuevo M. Jiménez)³⁶ hablan no ya de crítica sino de la imposibilidad de una teoría estética que esté inmersa en su época (aunque es legítimo que sueñe con proponer criterios independientes del mercado del arte y de la promoción mediática propios del sistema cultural), ya que se requiere un distanciamiento temporal para la reflexión y sólo el tiempo permite que una obra llegue a considerarse obra maestra.

Estos argumentos hacen hincapié en la necesidad del apuntalamiento de la crítica con los conocimientos procedentes de la historia del arte que permiten enmarcar la obra dentro de la actividad profesional del autor y ponerla en relación con otras de tendencia afín u opuesta, factores ambos que determinan en gran medida su fortuna crítica, y además asentar los distintos factores que intervienen a la hora de elaborar los juicios de valor condicionados por el paso del tiempo; pero si lo que se exige del crítico no es un juicio que consagre infaliblemente la obra sino que aporte argumentos para la interpretación, esta dificultad con respecto a la actualidad de la obra que juzga no requiere excesiva consideración, ya que no se piden sentencias irrefutables sino aportaciones argumentales.

Hegemonía de lo cultural

Como ya se ha dicho, el arte contemporáneo ha perdido la autonomía radical que gozaba en la época de las vanguardias y al desaparecer las utopías a las que estaba vinculado ha terminado, por tanto, con toda posibilidad combativa. Por contra, las instituciones y la industria cultural han observado un notable desarrollo en los últimos decenios. Al identificarse el mundo del arte con la industria de la cultura (que propicia el consumo cultural como una forma de ocio vinculado a un confortable espectáculo alejado de los mecanismos de pensamiento), la función contestataria de la crítica queda neutralizada por la imposición de criterios desde las instancias responsables de lo cultural cuyo objetivo consiste, en muchos de los casos, en obtener cifras de visitantes; al regirse por la rentabilidad, distribuye la máxima cantidad de bienes culturales al mayor número de gente. La ventaja que se ha obtenido es la supresión del antagonismo entre el arte elitista burgés y el arte de masas, pero a costa de la aparente ausencia de criterios selectivos que inducen a que cada cual se sirva según sus propios gustos y pasiones.

Todo parece indicar, como han apuntado todos los que señalan al mundo del arte como responsable, que los expertos al servicio de lo cultural comparten sólo entre ellos los criterios de valor y crean consenso alrededor de determinadas obras o autores a través de los poderosos mecanismos de promoción con los que cuentan; éstos consiguen que un autor sea renombrado ahorrándose una reflexión estética de modo que, en la mayoría de los

³⁶ M. Jiménez, *op. cit.*, p. 294.

casos, el público desconoce el motivo de unos méritos ante los que se muestra perplejo y se deja arrastrar por esta sensación de ausencia de criterios. De todos modos, la reflexión estética que en ocasiones avala la consideración de determinado autor no es suficiente para prestigiarlo respecto a otros; se pueden alegar sus méritos pero es evidente que su promoción discurre por circuitos muy alejados del de la valoración estética.

El sistema cultural hegemónico es pródigo en prestaciones y neutraliza con ellas toda crítica que se interese por obras que ofrezcan resistencia a ser absorbidas por el circuito cultural. El término cultura se impone en ocasiones al de arte, y el de producto al de obra por lo que el arte se convierte en una parte de la esfera de la “comunicación cultural” y no se dejan oír las voces que disienten de determinadas propuestas, y que son las que permitirían considerar otras opciones.

SEGUNDA PARTE

FUNDAMENTOS Y ANTECEDENTES DE LA CRÍTICA DE ARTE

1.-LAS NOCIONES DE GUSTO Y JUICIO COMO BASES DE LA CRÍTICA DE ARTE

El gusto y el juicio de gusto han sido las nociones sobre las que se ha basado hasta ahora la crítica y sobre ellos se ha fundamentado la intervención de una valoración sobre la obra de arte. Finalmente de lo que hablamos es de juicio, y de un juicio, como el estético, que tiene mucho de subjetivo por estar basado en algo tan debatido como es el gusto, uno de los asuntos, éste, más destacados en la historia de la estética, cuyo debate perfiló la concepción del gusto que aún hoy mantenemos, y que al seguimos afectado en gran medida hace necesario puntualizar sus fundamentos.

Pero el juicio estético que sostiene la crítica es de naturaleza mixta, ya que descansa en criterios objetivos y subjetivos. Esta subjetividad, basada en la capacidad de gusto común a todos es la que, como se viene diciendo, hace discutible que sea el juicio del experto el que deba de imponerse sobre el realizado por el profano, pero hay que señalar que la naturaleza de la obra de arte actual cada vez se asienta menos en cuestiones de gusto (entendido como experiencia sensible), para sostenerse en significantes plásticos (es decir, que adquieren forma, o *encarnados*, al decir de Danto) que posibilitan su interpretación al margen de los argumentos propios de la estética (ritmo, composición, armonía...) de modo que, desde este punto de vista, sólo la pertinencia entre la forma que adoptan y la lectura que pretenden es la que puede juzgarse. No este quizá, para este tipo de obras, un juicio que pueda llamarse de gusto pero, como ya se ha reseñado, la pluralidad de las propuestas artísticas permite que haya obras que sigan manteniendo su valor en él y por ello debe reseñarse su importancia.

Raíces históricas

El gusto

Hasta que el arte no alcanzó su autonomía la valoración de las obras sólo podía realizarse en función del éxito obtenido respecto a la función mágica, religiosa, política o de prestigio social que cumplían. La valoración profesional o profana de las obras ajena a los argumentos a los que obedecían empezó a plantearse a través de las reflexiones sobre el gusto.

Las reflexiones sobre el gusto alcanzan notoriedad en el siglo XVIII en el marco de la Ilustración. En este momento, con el reconocimiento de la autonomía del individuo, se da un desplazamiento del objeto al sujeto; interesa lo que siente el observador que contempla

una obra. En principio, bello es aquello que proporciona un determinado sentimiento de placer y por tanto la belleza se define en relación al sentimiento del sujeto y el gusto como la capacidad de percibir belleza. Sin embargo, al producirse una multiplicación de categorías estéticas (lo “pintoresco” y lo “sublime”) se superó la prioridad mantenida hasta el momento por la belleza.

Al margen de la reflexión sobre la belleza, fueron la propia noción de gusto, las cuestiones relacionadas con la percepción del objeto estético, y también con la de experiencia estética, las que se constituyeron como eje central de las preocupaciones en este terreno. En este sentido se desarrollan diversos enfoques.

El primero en el tiempo corresponde al empirismo³⁷ que abona toda la reflexión posterior sobre el gusto.

Aunque lo significativo no fue determinar quien era el agente del gusto, sino la necesidad de buscar uno específico, se produjeron debates ocasionados por la atribución de la responsabilidad de este placer.

Muchos pensadores hablaron de un sentido o una facultad específica no considerada entre las tradicionales, pero de una forma u otra lo que se fue generalizando fue una determinada noción de “sensibilidad” que trascendía la intuición sensible para referirse a la capacidad y el desarrollo del gusto y que no estaría directamente relacionada con la razón. En cuanto al arte, una persona sensible era la que, afectada por una obra, respondía a sus incitaciones. Así, el reconocimiento de la existencia de un sentimiento espontáneo de respuesta a la belleza y la revalorización del conocimiento sensible sentaron las bases del conocimiento empirista; el hecho de privilegiar éstos ámbitos y no el del entendimiento o la razón no supuso la consideración de un rango menor a los argumentos críticos o estéticos.

Esta valoración de la sensibilidad sigue siendo un tema difícil de atrapar: se admite un cierta sensibilidad innata, o una mejor predisposición genética para captar la belleza y también se sigue pensando en la posibilidad de existencia de un sentido físico relacionado con la percepción que sería el responsable de esta mejor dotación que demuestran algunos individuos (así argumentan Dorfles y Michaud), sin embargo nada es demostrable, sólo se puede confirmar, basándose en la observación de las distintas actitudes, la existencia de una determinada facilidad para valorar conjuntos que, de forma consensuada, consideramos bellos o armoniosos. Esta podría ser una de las características deseables en los sujetos que practican la crítica, pero sólo en caso de que se trate de juzgar la belleza y, como ya se ha repetido, no es ésta la cualidad que persiguen los productos artísticos contemporáneos.

Pero fue la imaginación la que ocupó un papel destacado en la teoría del gusto por encontrarse a medio camino entre la experiencia sensible y la razón. Se ha considerado que la imaginación permitió al sujeto empirista liberarse de las limitaciones de la percepción. La imaginación, a pesar de sus condicionantes personales, puede superar las particularidades como no pueden hacerlo los sentidos, ya que por ella puede un individuo ponerse en el lugar del otro. Adisson, Hume y Kant la utilizaron en sus argumentos.

La imaginación sigue siendo válida como facultad a la que atribuir el mecanismo por el que la percepción sensorial alcanza una posible condición conceptual, pero es sólo una palabra con la que definimos las operaciones que realiza ya que, como decíamos antes respecto al gusto, no puede medirse ni localizarse objetivamente. Merced a ella las formas

³⁷ Sobre la estética empirista se ha consultado el volumen I de *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (ed.), *op. cit.*, p. 32 y ss.

percibidas por los sentidos pueden reconfigurarse y relacionarse con otras o con conceptos almacenados por el conocimiento. De la cantidad de conexiones que puedan establecerse dependerá la riqueza de la imaginación y el número de nuevas estructuras mentales que puedan producirse.

El juicio de gusto

Al darse un proceso correctivo de las tesis sensualistas se ahonda ya no en la noción de gusto sino en la de juicio de gusto tratando de averiguar la forma de adecuación del sentimiento de placer o displacer al objeto estético. Varios autores admitieron el desinterés como una de las condiciones comunes en la disposición para el reconocimiento de la belleza de un objeto; al proceder las opiniones estéticas de la imaginación, pueden ser desinteresadas, y por tanto optar a la universalidad. Pero para la estética británica este desinterés era una aspiración, no una garantía de consenso en el gusto. Este desinterés debería ser el que condujera los juicios de gusto pero está demostrado, empezando por la publicidad, lo fácilmente influenciables que son los juicios de gusto: el atractivo del diseño, la espectacularidad, la originalidad, o la sensualidad que se asocian a la apariencia de determinados productos obtienen el beneplácito generalizado de los consumidores, y este mismo procedimiento, aplicado con intención a los productos artísticos, puede obtener la misma fortuna (aquí es cuando el crítico debería intervenir para poner en evidencia esta utilización fraudulenta de unos mecanismos dirigidos exclusivamente al agrado del espectador).

Otra de las tendencias de la época, que no comulgaba con las tesis empiristas, era la que subordinaba el gusto a los preceptos estilísticos de la tradición clásica, que hablaban del *grand goût* siempre en relación a teorías preceptivas que responden a concepciones muy intelectualistas. Este es el tipo de intervención que ha condicionado el poder al que se han aferrado muchos críticos a lo largo de la historia; un tipo de crítica que apela a unos principios eternos de los que él se convierte en valedor y que impiden el avance de otras aproximaciones estéticas distintas a las que defiende y que obviamente es un tipo de práctica a erradicar, porque impide la entrada de otras posibles opciones.

Todas estas tesis se formulan simultáneamente a las de los racionalistas ocasionando una confrontación en torno a las opciones sentimiento o juicio. Se indagaba sobre la validación objetiva del juicio. La subjetividad del gusto, basado en la experiencia individual, estaba demostrada, pero era necesaria la intervención de la razón para escapar de lo particular y alcanzar lo universal.

Así, la razón ilustrada, lejos de los planteamientos empiristas e intuicionistas hace entrar al “sentimiento estético” en la discusión psico-antropológica y filosófico-moral para definirlo. Pero el juicio de gusto está condicionado sentimentalmente, por lo que se substraer al discernimiento lógico, de modo que el análisis racional de la belleza se ve desarmado de instrumentos discursivos al tener que admitir que son los órganos receptivos los responsables del placer estético, siendo la subjetividad un dominio que escapa a la razón. Esta búsqueda de una base científica que justifique el juicio de gusto, como ya se ha comentado, ha seguido interesando a los pensadores que han atribuido a los órganos receptivos alguna responsabilidad que explique la coincidencia de respuestas estéticas, como Dorfler y su teoría socioantropológica o el objetivismo de Michaud, que refiere una experiencia perceptiva común y universal en el ser humano, cuyos planteamientos se verán más adelante.

Kant resolvió la oposición sentimiento/juicio reforzando el giro subjetivo de la estética de modo que la importancia del individuo quedó reafirmada poderosamente al admitírsele una facultad de juzgar que le permite criticar y esta facultad crítica que se le reconoce era el signo de la autonomía recién adquirida. Al tratar de resolver esta contradicción esencial plantea que el gusto fruto de la reflexión, producto de la facultad de juzgar que todo individuo posee, es el que le dota de una facultad crítica. Según el postulado kantiano, toda intuición sin estar ligada a un concepto resulta ciega y todo concepto sin intuición, vacío, con lo que se afirma que en el juicio se realiza el pensamiento del arte.

Defendió que el juicio sobre lo bello, que es particular y subjetivo, pudiera ser a la vez universal y colectivo. Para ello matizó que el juicio de gusto no es el que está simplemente vinculado a los sentidos (de modo que cada uno siente placer o displeacer de forma subjetiva), sino aquel sujeto a la reflexión, que determina el juicio sobre lo bello; este juicio, aunque es subjetivo, no tiene concepto, ya que lo bello no está vinculado a una regla o ley universal porque si así fuera ésta se podría aplicar objetivamente. Kant concluye que éste juicio es universal porque aspira a la adhesión de todos y esa universalidad es como si desempeñara el papel de un *a priori* que se basa en la hipótesis de que todos los hombres poseen un “sentido común estético” por el que cada uno *debe* admitir nuestro juicio: los juicios de gusto se afirman con la pretensión de que todos puedan asentir o disentir mediante el uso de categorías que para todos tienen sentido.

Hegel también afirma también que el interés que sentimos por la obra de arte no está en relación con el placer que suscita sino por el juicio por el que consideramos lo apropiado o inapropiado de su contenido respecto a su presentación.

Hay que llegar al siglo XX, en el marco de un interés renovado por la recepción de la obra, para encontrar argumentos interesados de nuevo sobre el juicio de gusto. Gillo Dorfles³⁸ defiende parcialmente la existencia de aspectos determinantes en la elaboración de este juicio al considerar la existencia de un gusto mediatizado por cuestiones tanto psicológicas como sociales; fundamenta así su tesis en una línea socioantropológica que explica esta doble versión en donde el elemento personal que afecta al modo de percibir la obra, al “gusto”, procede, en su línea antropológica, de una prefiguración inscrita ya en las primeras civilizaciones y también de una percepción espontánea que podría basarse en la existencia de un sistema simbólico elemental innato (que permitiría la pervivencia de algunos símbolos), pero que no excluye otro modo de percepción que él llama “especializada” que cambia por causas ópticas provocadas por razones sociales, psicológicas, sensoriales, y técnicas.

En este sentido se declara contrario a nociones filosóficas que tratan de fijar una “verdad estética” revelada e inmutable insistiendo en las “oscilaciones” a las que se ven sometidos los juicios estéticos sobre obras de arte consideradas desde su objetividad fenomenológica; sin embargo, admite esta percepción espontánea que le sirve de base, como un aspecto estable que condiciona el juicio individual, pero que queda afectado por los factores colectivos (los propios de la época y los definidos por el medio).

³⁸ Estas reflexiones sobre el gusto están recogidas en su obra *Las oscilaciones del gusto*, *op. cit.*

El alcance de estas teorías ha llegado hasta nuestros días con la importante incorporación del concepto de “mundo del arte”³⁹, considerándose que es en el seno de este mundo donde se elaboran las normas (la teoría institucional del arte de Dickie)⁴⁰. Así, Michaud⁴¹, por ejemplo, aporta a lo dicho por Hume sobre la norma de gusto, el convencimiento de que finalmente la norma se convierte precisamente sólo en una regla sin lugar para el sentimiento como demuestra el peso de los conformismos en el seno de lo que llama el “mundo del arte”; hasta que llega el momento que la norma de la moda se vuelve tan pesada o indiferente, que el gusto debe retornar de nuevo a su faceta subjetiva, y de nuevo este sentimiento se normativizará y vuelta a empezar. Así, sostiene que un juego de lenguaje (concepto que toma de Wittgenstein) abre la puerta a otros, ni mejores ni peores. Simplemente otros. Respecto a los juicios estéticos considera que las obras tienen cualidades artísticas propias unificadas en función del concepto wittgensteiniano de parecido de familia y que producen respuestas estéticas asociadas a ellas basadas en una experiencia perceptiva común y universal en el ser humano que le permiten entrar en una diversidad de juegos de lenguaje acorde con la diversidad de estas cualidades; en este sentido un objetivismo (presente también en los argumentos antropológicos de Dorflès⁴²) y el relativismo presente en la diversidad de estos juegos de lenguaje locales y particulares. Descarta así opciones subjetivistas (los juicios no son más que expresiones subjetivas) y realistas (que consideran que los objetos poseen cualidades capaces de evaluación estética verificable).

El término gusto es aún hoy equívoco. Se le ha relacionado con preferencias subjetivas pero puede formarse y hacerse más delicado; permite la caracterización de una época o colectividad; persiste por debajo de los cambios estilísticos; sus juicios tienen, al margen del subjetivismo, pretensión de universalidad; se ofrece como una forma de conocimiento no identificable con la propia de lo sensible –particular y concreto- ni con la del intelectual –abstracto-.

El gusto pone de moda determinadas formas, y el gusto por la moda es una de las formas del gusto de nuestra época, época que también ha visto el intercambio entre las nociones de buen y mal gusto como motivo de las imágenes artísticas, de modo que el *kitsch* ha alterado las pautas que parecían más consolidadas. Es también uno de los factores que fomentan el estudio del coleccionismo, de las obras del pasado revalorizadas, y de la actualización de criterios que parecían obsoletos por lo que, a pesar de todos los esfuerzos sobre el concepto de mundo del arte ver G. Vilar, *Las razones del arte*, Madrid, A. Machado Libros, 2005, pp. 79-104. óricos para definir de qué se trata, continúa siendo un asunto que, aunque presente múltiples facetas, sigue siendo imprescindible para abordar cualquier asunto estético que haga referencia a la recepción. De todos modos, teniendo en cuenta que la obra de arte se aproxima cada vez más a parámetros exclusivamente teóricos que requieren interpretaciones alejadas de respuestas estéticas para centrarse en descifrar

³⁹ Sobre el concepto de mundo del arte ver G. Vilar, *Las razones del arte*, Madrid, A. Machado Libros, 2005, pp. 79-104.

⁴⁰ Esta teoría fue planteada en “The Institutional Theory of Art”, N. Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison: The University of Wisconsin, 2000. Ver la edición castellana con los desarrollos posteriores en *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.

⁴¹ Todos estos argumentos se desarrollan en su obra *Critères esthétiques et jugement de goût*, (*El juicio estético*), *op. cit.*

⁴² descritos en su obra *Las oscilaciones del gusto*, *op. cit.*

signos o eficacias narrativas que apuntan al conocimiento más que al “placer” sensorial, se puede prescindir del gusto, (entendido como esta especial capacidad para reconocer la belleza) para poder emitir un juicio sobre la obra; por eso son cada vez más los filósofos los que se hacen cargo de la crítica de arte contemporáneo y el juicio de gusto interesa en los casos en que sólo sean las cualidades formales las que se juzgan, como la moda o el diseño. Siendo así, todo este apartado sobre el gusto y el juicio de gusto es parcialmente obsoleto y debería empezarse a hablar del *juicio de la representación formal*, por poner una etiqueta que defina el asunto del que tratan las obras de arte actual: las hay que siguen centradas en la belleza formal pero en general lo que buscan es la emisión de significados a través de algún tipo de expresión formal (los significados encarnados de Danto⁴³) y para ello se requiere acudir a ámbitos simbólicos que no residen precisamente en cuestiones como la armonía o la composición.

2.-LA CRÍTICA DE ARTE COMO PRÁCTICA

Breve recorrido histórico

Si hasta ahora se ha hablado del espectador, de la recepción de la obra o de la importancia del juicio estético, la aparición de la crítica como fenómeno, está íntimamente ligada a esta recepción individual y social de la obra de la que se ha venido hablando.

Aunque cuente ya con una trayectoria de más de dos siglos de recorrido se puede considerar un hecho relativamente reciente si se toma como referencia la larga andadura de la historia del arte. Por este motivo la visión de las condiciones históricas que marcaron sus inicios y su posterior evolución permitirá comprender mejor las pautas que se adoptaron en este pasado y que permanecen, aunque sea remotamente, en las prácticas del presente.

El recorrido, por tanto, no pretende ser exhaustivo, sino atender a los hitos, temporales o geográficos, en los que se produjeron los cambios más relevantes. Francia y Estados Unidos merecen aquí una especial atención por su repercusión en la crítica occidental actual, una por encontrarse en el origen de toda esta singladura y la otra por concentrar a numerosos críticos generadores del debate sobre sí misma.

España, y en concreto, Cataluña, merecen un capítulo a parte para situar mejor la situación mallorquina que se pretende analizar someramente⁴⁴.

ORIGEN

El ascenso de la burguesía da acceso a los individuos a la expresión libre de su sensibilidad, y la emisión de sus juicios adquiere repercusión por su aparición, a través de la crítica, en la prensa. No es especializada, surge en el contexto de un humanismo ético general, como portavoz del público amplio y organizadora del debate.

⁴³ Expresión célebre de este autor presente en su obra *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, *op. cit.*.

⁴⁴ Para todo este capítulo dedicado al recorrido histórico, se ha consultado el volumen *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* coordinado por Anna M^a Guasch, *op. cit.*

Así, los factores que la definen en su origen son: la posibilidad de juicio individual debido al fortalecimiento de la burguesía; la aparición de un público no especializado; y el menosprecio concedido a la habilidad al no ser el crítico artista y no conceder por tanto importancia a esta cuestión.

Las herramientas de difusión, además de la prensa, son: los cafés ingleses, y los salones parisinos.

PROTAGONISMO DE FRANCIA

La crítica de los Salones:

-Siglo XVII

La Academia Francesa trata de imponer su hegemonía artística en Europa a través de las exposiciones públicas; de este modo el público accede al arte libremente sin injerencias de las altas esferas. Uno de sus cometidos es dar a conocer el trabajo de sus miembros a un público especializado, pero se convierten en muestras didácticas debido al éxito alcanzado. Se introducen guías de mano para orientar a los visitantes siguiendo como criterio la disposición de los cuadros; la primera fue en 1655. El comentario de prensa trataba el evento de manera genérica, sin juicio concreto. La obra se convierte en obra-mercancía, nace la “institución arte”, su contexto: “el mundo del arte”, y la autonomía del arte gracias a la estética.

-Siglo XVIII

Década de los treinta. En 1700 Floren le Compte escribe un comentario a la exposición oficial de la Academia de 1699, por lo que puede considerarse el primer escrito crítico de un Salón. Entre 1704 y 1737 prácticamente se interrumpen las exposiciones oficiales, aunque el público sigue interesándose por el arte; en 1737 se instituye el Salón con carácter periódico como respuesta a este interés y el público se convierte así en censor, y al rechazar a los académicos, provoca la aparición de una prensa no oficial que contrarreste la opinión de éstos. Los teóricos empiezan a plantearse el relativismo del gusto frente a la norma atemporal; está en debate la propia actividad crítica, cuestionándose quién debe realizarla y con qué criterios.

Los cincuenta. La Font de Saint-Yenne, con la publicación en 1747 de una obra sobre la exposición del Salón de ese año, provoca tal controversia que alcanza al replanteamiento del papel del crítico, que los académicos consideran que debe ser una persona cultivada, incluso algunos piensan que debe conocer las técnicas de los artistas; también que el público puede emitir sus juicios pero no publicarlos debido a las repercusiones que desencadena. Pero la crítica anónima siguió creciendo a pesar de los impedimentos. El Salón se convierte en el escenario en el que se enfrentan todos los afectados queriendo imponer su criterio y desemboca en la implicación entre arte y política. Frente al desinterés del público por lo expuesto en esos momentos se piensa en la decadencia del arte, que tendrá que esperar hasta David para volver a tener la aceptación del espectador.

Los sesenta. El principal crítico es Diderot. Realiza críticas de varios salones destinadas a casas reales fuera de Francia, por ello su estilo es retórico, descriptivo (el

lector no accederá a las obras) y libre (destinatarios extranjeros). Estilo pretende ser entretenido, buscar la complicidad del espectador (para ello a veces utiliza el formato epistolar) y mezcla lirismo, fantasía, ironía y recursos literarios. Destaca por su formación, influida por el empirismo de Locke, en la que la experiencia es origen de conocimiento, de ahí que se muestre defensor de la sensibilidad, desplazando la belleza objetiva hacia el protagonismo del sujeto. La didáctica del enciclopedismo ilustrado le lleva a adquirir conocimientos técnicos a través del contacto con los artistas, aunque sigue interesado por la idea, que constituye el componente moral. Emite juicios de aprobación y desaprobación de los artistas. Se distingue una evolución en sus críticas en función de los conocimientos adquiridos y la experiencia. Expresa sus opiniones respecto a cuestiones estéticas: aprendizaje alejado de la copia de los antiguos, las cualidades pictóricas frente a las exclusivamente narrativas, el color como experiencia sensible accesible a todos con el acento en lo emocional y en la expresividad de la pintura que ésto conlleva, y la desaprobación de la jerarquía respecto a los géneros pictóricos (considera los géneros menores como los más adecuados para dignificar la burguesía, aunque será el histórico en el que definitivamente se refleja). Opiniones pues, alejadas del academicismo. Su intuición le lleva a vislumbrar los nuevos horizontes del romanticismo que iban a llegar. Orienta al lector sobre precios. Reconoce lo increíble de la pintura y la capacidad de reflexión que genera. Admite la subjetividad del gusto, que se revela de modo inmediato, antes de poder determinar el motivo de su juicio.

Los setenta. Se produce una alianza entre arte y política de modo que la crítica se convierte en radical portadora de las opiniones asamblearias surgidas en el Salón, que se convierte en uno de los focos del que nace la Revolución. Se da un cambio de estilo hacia el neoclasicismo que sólo será entrevisto por los nuevos críticos. Éstos desaprueban el arte contemporáneo francés y señalan su decadencia, cuestionando también el papel de la crítica como intermediaria entre un público y artistas distanciados. La aparición de David, que al principio contenta a la Academia, vuelve a ser motivo de fricción por la interpretación política realizada por el público y la nueva crítica. La crítica de las obras se transforma en crítica de la interpretación. El público es ya un público formado.

SIGLO XIX

Contexto y objetivos: continúan los críticos de formación literaria, junto a otros centrados exclusivamente en la crítica o en estudios históricos. El arte interesa a la sociedad como acceso a la cultura y por su vinculación ideológica y el Salón crece en tamaño y éxito y sigue monopolizando el interés a pesar de la existencia de algunas exposiciones privadas, hasta que en 1880 surge la figura del galerista o marchante vinculada a las galerías privadas y se desmorona el monopolio del arte por parte del Estado. Uno de sus papeles fue eliminar el control estatal de las artes. La crítica refleja el debate político ideológico y fomenta la discusión además de destacar la valía de la obra de los artistas al publicitarla, ya sea positiva o negativamente, y fijar su valor de mercado, de modo que sustituye a las instituciones tradicionales a la hora de valorar la calidad. Papel pues, difusor y consagrador del arte y relación de mutua dependencia entre crítico artista a pesar del menosprecio de éstos por aquellos.

La formación de los críticos es heterogénea, a veces autodidacta y no profesional (dada la periodicidad de las exposiciones) por lo que su calidad es variada ya que en ocasiones era una práctica utilizada como promoción personal y profesional. Los más

conocidos eran hombres de letras (Stendhal, Baudelaire, Zola, los hermanos Goncourt, Mallarmé y Apollinaire). Algunos la practicaron de forma asidua frente a la excepcionalidad de los demás. Entre los de formación literaria destaca Gautier; muchos se sitúan en lo que se denomina *écrivains d'art* que simultaneaban crítica de arte y literatura, otros se relacionan con puestos en instituciones museísticas, con la política, partidarios del arte social (que gesta la noción de vanguardia), o eran artistas (entre ellos alcanzó la fama por el ejercicio de la crítica Delécluze).

Los canales de difusión también son variados, aunque dominan los textos difundidos en prensa, tanto en periódicos, semanarios u hojas, como en revistas especializadas; el desarrollo espectacular de este medio produce una competencia por acaparar lectores que se refleja en la ampliación de información con otras secciones, entre ellas, la dedicada a la cultura. Son crónicas en las que se da la información, la interpretación y la valoración y constituyen el modo mayoritario de acceso social a las obras. Los lectores y las adscripciones políticas son por tanto muy diversas y condicionan el tipo de crítica realizada. Entre prensa y escritor se da un intercambio de prestigio mutuo, aunque era una actividad poco considerada y poco valorada económicamente, por lo que la aspiración era alcanzar una cierta fama.

El género habitual hasta el último tercio del XIX era la crítica de Salón que consistía en ejercicios largos y extensos (salvo a final de siglo), más reflexivos y selectivos en revistas. Solían seguir una estructura diferenciada por artes, dominando la pintura y categorizando por géneros. Algunas discurren según la topografías, otras se centran en autores u obras. Se apreciaban diferencias entre los primeros artículos de un Salón (que orientaban sobre las intenciones de los siguientes), los encabezamientos (destinados a agravios), y las recapitulaciones del final.

Otros géneros fueron las reseñas de exposiciones privadas, semblanzas de artistas, guías de museos, necrológicas, monografías, los *Salons caricaturaux* (en los que hay imagen en lugar de texto), manifiestos programáticos, novelas relacionadas con el arte, o textos de historia del arte.

En cuanto a **tendencias** se podrían distinguir tres líneas: literaria (subjética y empática), objetiva (prima la respuesta intelectual), periodística (crónica del presente, opción que prevaleció).

El **lenguaje** es accesible, dirigido a ser comprensible por un público amplio ya que su **objetivo** mediador es pedagógico y de formación del gusto introduciendo datos de la historia del arte, vinculando artistas y escuelas, relacionando artistas contemporáneos, señalando evolución de los autores, explicando el tema de las obras o, más adelante, cuando el tema cedió en importancia, apreciando la técnica, enseñando a ver en lugar de a leer.

Los **receptores** son tanto los propios artistas como este público consumidor heterogéneo.

Entre los **críticos mas notables** se encuentra Baudelaire: encarna la crítica del individualismo romántico y deviene el fundador de la crítica moderna; sigue en la estela de la crítica literaria desde el ingenio, el humor y la erudición; la quiere divertida, poética, apasionada y parcial; no le interesa narrar la obra ni analizarla, sino saber mirarla sin tratar de comprender sus mecanismos. Defiende la imaginación, la pintura y la pasión y rechaza los dogmas academicistas apostando por la libertad y la capacidad para transformarse para penetrar en la pintura.

Zola, escritor del naturalismo, encuentra en el medio periodístico el lugar idóneo como tribuna de una batalla social y para explorar *La Verdad*. Ataca el academicismo y

descubre a Manet y Cézanne. Wolff encarna el prototipo de crítica negativa por su feroz ataque contra la exposición de los expresionistas. Féneon se convierte en defensor de Seurat y posee un estilo cáustico y mordaz.

Ya a caballo entre el XIX y el XX, Apollinaire se convirtió en el crítico que transitó el desarrollo desde un arte imitativo a la novedad del arte moderno. Defensor del compromiso moral de la crítica, del cubismo y del fauvismo y con un lenguaje lírico e imaginativo se interesa por la belleza, la emoción y la sorpresa de un arte nuevo alejado de dogmatismos.

ESPAÑA

El origen de la crítica no se sitúa en relación a las exposiciones de la Academia, ya que las realizadas por la de San Fernando, a partir de 1793, tuvieron escasa repercusión en los medios por la falta de entusiasmo que generaron. En un contexto de introducción incipiente del romanticismo las inconstantes reseñas aparecidas eran largas descripciones elogiando figuras consagradas y no contenían juicios de valor. Fueron las exposiciones nacionales, iniciadas en 1856 las que despertaron el interés del público convirtiéndose en verdaderos eventos sociales que necesariamente se reflejaron en la prensa y que dieron lugar a algunos comentarios de índole artística. Sin embargo, al ser la mayoría de los críticos, académicos, la tendencia era muy conservadora y no se realizaban juicios que pudieran ser comprometidos con las posturas oficiales, además acusaban falta de profesionalidad debido a la escasa formación y no daban cuenta de lo realizado fuera de nuestras fronteras, además de adolecer de falta de estilo y criterio.

En Barcelona la situación era similar aunque algo más libre al no estar vinculada a las exposiciones nacionales. En la etapa inicial del *noucentisme* Raimon Casellas defendió un arte nuevo y a los autores representantes de este aire renovador, sin embargo posteriormente desaprobó la nueva ruptura abanderada por los artistas posmodernistas respecto al modernismo anterior. Otros críticos que apostaron por la renovación fueron Utrillo, Jordá y Junyent que fueron los antecedentes del ideario *noucentista* que desarrolló posteriormente Eugeni d'Ors.

SIGLO XX

La aparición de las vanguardias y la velocidad de los cambios que se van sucediendo en los planteamientos artísticos producen una incertidumbre sobre el hecho artístico que se trasmite a los supuestos entre los que se debate la crítica⁴⁵: los historiadores del arte Lionello Venturi y Roberto Longhi entablaron una discusión sobre lo que debía de ser la crítica del arte y su papel en la historia. Venturi publicó en 1936 la famosa *Historia de la crítica del arte* donde defendía que la crítica iba unida indisolublemente al terreno de las ideas y al pensamiento pero que estaba vinculada necesariamente al contacto con los artistas de la época para poder aportar una reflexión sobre el arte del pasado desde la perspectiva de la época actual por lo que el diálogo íntimo entre crítico y obra era imprescindible; Longhi sin embargo, destacó posteriormente en su *Proposiciones para una*

⁴⁵ Este punto de vista es el defendido por Calvo Serraller en *Naturaleza y misión de la crítica de arte*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2001.

crítica de arte de 1950 que en la publicación de Venturi el planteamiento seguía un planteamiento histórico de sucesiones de discursos y teorías del arte poniendo en evidencia que no es posible unificar crítica, historia y teoría del arte ya que el encuentro con las obras en la historia y en la teoría permanece en la distancia.

ESPAÑA

En el cambio de siglo se dan pasos que responden a un mayor compromiso con los nuevos movimientos artísticos que desafiaban a la Academia, sobre todo en Barcelona, pero no será hasta los años veinte cuando en el debate entre clasicismo y modernidad, tradición y vanguardia se venza la hegemonía de los dictados institucionales que apoyaban la opción conservadora.

La lenta y confusa implantación de las vanguardias da lugar a una crítica que toma como referente a los artistas que adoptaron estas nuevas corrientes y que se trasladaron fuera de España y utiliza los postulados artísticos que les llegan de fuera y los acontecimientos artísticos del país más innovadores (como la exposición cubista de 1912 de las Galerías Dalmau) para apoyar sus argumentos a favor de una ruptura con la tradición. Aparecen revistas especializadas que se convierten en medios desde donde se expresan las nuevas opiniones.

En **Madrid** el debate artístico era ecléctico; se desarrolla inicialmente al amparo del ultraismo, y mientras unos consideran la “vuelta al orden” como síntoma de modernidad, otros defienden las posturas vanguardistas en lo que denominan “arte nuevo”. Paszkiewicz y Guillermo de Torre defendieron, en los primeros años veinte, la innovación estética. Abril se convirtió en historiador oficial de las últimas tendencias (aunque desde posturas conservadoras y de invocación patriótica que aprovechó posteriormente el franquismo).

En **Barcelona** esta polémica entre posturas vanguardistas o conservadoras se refleja en los años veinte de manera más virulenta polarizándose entre los que apoyan las nuevas ideas radicales y provocativas (Gasch, especialmente significado, y Cassanyes más reflexivo que combativo) y los que defienden el clasicismo o la mediterraneidad del *noucentisme*: Elias; Benet; Junoy, que determina una “Escuela mediterránea” con orígenes en el *noucentisme*, (aunque también atiende al cubismo) pero que tras la guerra retorna al orden más riguroso; o Eugeni d'Ors, que formula el movimiento *noucentista* adjudicándole a este espíritu artistas muy diversos, y tratando de adaptar el cubismo a estos presupuestos. Posteriormente desarrolla el concepto de lo Clásico y lo Barroco como categorías ahistóricas que predeterminan el juicio crítico y que tuvieron gran fortuna internacional. Distingue cuatro géneros dentro de la crítica de arte: la explicativa es su favorita: propone alejarse del autor para poder realizar un análisis objetivo de la obra, pero el alto contenido intelectual de sus escritos se dirige a los teóricos y limita el acceso del público y de artistas a su crítica. No le interesa el contenido ni el modo de representación sino el sentido de la obra entendido como símbolo de una existencia cultural. Todo ello refleja un panorama crítico con aportaciones de gran altura intelectual y que se plantea como un modo de conocimiento en sí mismo.

En los años treinta la proclamación de la II República propicia una ideologización de la crítica que le lleva a defender la cultura obrera y el arte de masas en el marco de un tradición intelectual cercana al marxismo, que polemiza con los que siguen defendiendo un arte burgués. En el debate sobre el necesario compromiso ideológico se discute si debe ser a través del estilo realista que ilustre la lucha obrera o desde la innovación del lenguaje

formal y colorístico.

Los primeros años de la dictadura de Franco insisten en un arte patriótico y en las ventajas del aislacionismo, e impiden la introducción de las nuevas corrientes artísticas, por lo que la crítica que las defiende queda paralizada. Se genera una reflexión sobre el oficio de la crítica y algunos de los críticos que habían defendido posturas avanzadas cambian su discurso, entre ellos, Junoy.

Más adelante se produce un mayor aperturismo propiciado por la creación en el 43 por Eugenio d'Ors de la Academia Breve de Crítica de Arte (ABCA) que elevó la consideración de la crítica y permitió nuevos argumentos y artistas incorporando nuevos críticos no adscritos al régimen además de promover el arte moderno organizando exposiciones con artistas relevantes e innovadores. Además se empiezan a oír voces que tratan de conectar con lo que sucede en el exterior, que se traducen en la crítica en prensa, en figuras como Gasc o la Escuela de Altamira (que organizó debates en donde los críticos tenían gran protagonismo).

En los **cincuenta**, cuando se pretende que la apertura internacional vaya acompañada de una imagen artística abierta que incluya los postulados del arte abstracto, cambia el discurso institucional y se fomentan congresos que permiten contrarrestar opiniones, o exposiciones oficiales de arte abstracto, lo que causaba algunas contradicciones a los artistas, que representaban al régimen sin estar de acuerdo con él, o a alguna crítica, que rechazaba al arte abstracto por considerar que no reflejaba los problemas del país. En relación a esta internacionalización se instauraron nuevos discursos teóricos y dentro de la crítica de arte destacó Cirlot, que situó el arte más actual con el anterior defendiendo primero el surrealismo y estudiando la simbología, y posteriormente el Informalismo y aportando con sus textos vías de conocimiento del arte contemporáneo. También la aparición de revistas en las que la crítica de arte es relevante, la publicación de libros y ensayos sobre arte contemporáneo y su estudio en la universidad son otras de las facetas fomentadas por esta apertura historiográfica. Tres críticos aportan su mirada progresista del arte: Moreno en Madrid, y en Barcelona, Cirici (con ingredientes de compromiso político-social y registro historicista, interpretación semiológica y sociológica) y Aguilera (defensor del arte óptico y del compromiso social del artista). Giralt-Miracle y Borrás se implicaron posteriormente en la gestión, la producción de exposiciones o la producción bibliográfica.

En los años **sesenta** la constitución de la Asociación Española de Críticos de Arte dotó de prestigio a la profesión pero su gestión ha sido desigual. El ambiente propiciado por los movimientos sociales como el “mayo francés” o las contestaciones antifranquistas produjeron un debate acerca de la necesidad de que el arte reflejara su compromiso con la realidad política del país a través del realismo.

La aparición, a finales de los sesenta del arte conceptual obligó a la crítica a posicionarse, y tras un primer momento de confusión terminológica, en 1972 Cirici y Combalá hablan abiertamente de conceptualismo. Los escritos sobre arte adquieren gran importancia, incluso algunos adoptan métodos semiológicos y se genera un debate estimulante entre arte conceptual y vuelta a la pintura frente a la “fiebre conceptualista”, sobre el arte sociológico o sobre la incorporación de los nuevos medios. La incorporación de la mujer tanto en el ámbito de la creación como en el de la crítica o la formación en los recientes estudios de historia del arte es otra de las características de estos años setenta.

El **periodo de transición** posterior a la dictadura supuso una puesta al día acelerada para adaptar el sistema cultural español a los parámetros internacionales que en ese momento estaban definidos por la posmodernidad. Los críticos se convierten en protagonistas de esta regeneración vertebrando su discurso con lo exterior y ampliando además su papel con cometidos de asesoramiento, gestión, comisariado, e iniciativas editoriales relacionadas con el mundo del arte.

Este proceso conllevó la creación de numerosos centros museográficos (CARS, IVAM, CAAM, CGAC y el MACBA) junto a otros centros de arte de menor envergadura, el nacimiento de ARCO y la aparición de numerosas revistas especializadas. La importancia que adquiere en este periodo todo lo relacionado con el arte se pone de manifiesto en el seguimiento de sus acontecimientos en la prensa y los mass-media y con la creación de secciones dedicadas a las artes en los principales periódicos. Los debates giran en torno a las vinculaciones entre arte y política: desde las posturas que defienden ignorar las propuestas reaccionarias de los años de franquismo a la hora de revisar las aportaciones realizadas en ese periodo, hasta la apuesta realizada por algunos críticos en relación a una vuelta a la “pintura pintura” frente a postulados conceptualistas (lo que suponía una actitud alejada del contexto sociopolítico del país).

En los ochenta, se inicia una crítica analítica que trata de construir sentido, posicionándose como actividad teórica y conceptual de reflexión sobre el arte de su tiempo, entrando así en el registro del conocimiento y alejándose del simple juicio de valor.

La **situación actual** es tributaria de un proceso que inicia su desarrollo en los noventa: en esos años, la atonía general de la sociedad hace decaer la atención sobre el arte; desaparecen algunas de las revistas especializadas más activas, las secciones en los periódicos se integran en las genéricas de cultura, los debates son tributarios de lo que sucede en el exterior o sacan a relucir enemistades personales, las críticas de los diarios son poco comprometidas política y socialmente y apuestan por lo seguro, además de ser esencialmente informativas dado el poco espacio de que disponen. La concentración del discurso en prensa en una sola voz determina un crítico omnímodo, no especializado y capaz de opinar sobre todo; los que además están en la universidad tienden hacia un discurso estancado y alejado de la realidad. Esta neutralización de la escritura de opinión ha hecho derivar a la crítica hacia territorios ágrafos como los de las asesorías, comisariados, o los jurados, convirtiéndose en mediadores entre el artista y el lugar en el que éste tendrá acceso al público ejerciendo una influencia recíproca entre él y el sistema (aunque la crítica constructora de sentido sigue teniendo su espacio en ámbitos intelectuales especializados). Una novedad consiste en la adaptación de los medios tecnológicos a la divulgación de la crítica creando revistas digitales, sitios web de crítica *online*, espacios de reflexión en la red sobre el net.art, y que genera ilusión por las aportaciones que la reflexión sobre el arte y el propio net.art pueden proporcionar a los internautas.

Esta nueva situación en la que la crítica discurre en paralelo a la tarea del creador dibuja un futuro en el que las prácticas convencionales se muestran obsoletas y precisan replantearse un papel que ha cedido a otras instancias la repercusión de sus aportaciones. Este cometido es el que se propone este trabajo partiendo de una situación local para, dentro de la reflexión filosófica, tratar de perfilar una orientación global de futuro.

LA ACTUAL HEGEMONÍA NORTEAMERICANA

La situación de euforia económica propiciada por la guerra generó que un público instruido se interesara en adquirir un nuevo arte que se articulaba en un sistema bien consolidado de artistas, galerías, museos y críticos. El arte norteamericano inició una campaña destinada a demostrar su supremacía respecto al europeo a lo que colaboró la exposición realizada en 1948 en el MOMA tomando partido por el expresionismo abstracto y las aportaciones de los críticos, especialmente de Clement Greenberg⁴⁶.

-MODERNIDAD. FORMALISMO

Dentro aún de la modernidad, el formalismo defiende la crítica objetiva y valorativa; la introducción de nuevos lenguajes artísticos decantó el interés hacia los contenidos.

Clement Greenberg. Su contribución fue decisiva para perfilar un concepto de vanguardia instalado sobre las bases de la abstracción y, con la gran rotundidad que le caracterizaba, apoyó (grupos como *American Abstrac Artists* y la *Post Painterly Abstraction*, y al expresionismo abstracto) o denostó estilos, críticos y artistas (Rosenberg; el arte pop) y creó una teoría formalista del arte basada en la pureza del medio que tuvo una gran repercusión, en los años sesenta, sobre los demás críticos, entre ellos Clive Bell, Roger Fry, Michael Fried y Rosalind Krauss, aunque al estancarse inició su declive. Considera que el crítico debe utilizar como criterios el del gusto (subjetivo) y el de la teoría o dogma de la pureza (objetivo).

-DEL FORMALISMO AL POSTMODERNISMO

A partir del minimalismo se crea una cierta indistinción entre arte y crítica y los artistas aportan sus escritos. El postmodernismo neutralizó las utopías modernas, rescató sus formas en procedimientos de acumulación de fragmentos y deconstrucción, y fomentó el pluralismo despreciando el discurso histórico; incorporó también al debate artístico ideologías como el feminismo y el multiculturalismo y la teoría *queer*.

Harold Rosenberg practicó una crítica interesada en los contenidos subjetivos, simbólicos y visionarios más allá de los contenidos formales o de los análisis objetivos dando como resultado una crítica poética y romántica. Interpretó que lo que daba valor a la nueva pintura era el rol psicológico, la energía intelectual y emocional con la que el artista trabajaba.

Michael Fried. Partiendo, en un principio, del concepto de “planitud formal” de Greenberg, lo amplió en base a la libertad del artista para descubrir nuevas convenciones. Inició además un cuestionamiento del arte minimalista en base a su condición teatral al implicar situacionalmente al espectador en el sentido de la obra. Esto le da pie a considerar la necesidad de una crítica cultural y no evaluativa, como Greenberg.

Rosalind Krauss

Partiendo del formalismo de Greenberg inicia una crítica que se detiene en los contenidos pero alejados de una interpretación subjetivista. Defendió la necesidad de vincular el discurso formalista a una estructura narrativa para aproximarse a las prácticas minimalistas. Destaca la inocencia de la modernidad por su pretensión de ignorar los vínculos con el pasado y por su creencia en la objetividad de esa historia y apoya una crítica que no sea un ejercicio valorativo e historicista sino que se sustente en la fenomenología, el

⁴⁶Respecto a los críticos norteamericanos ver A. M. Guasch, *La crítica dialogada, op. cit.*

estructuralismo y la semiótica para abordar cuestiones como la copia, la repetición, la reproductibilidad del signo y la producción textual del tema, entendiendo así la obra como estructura, concebida como signo y significado, siguiendo la estela de los postulados del estructuralismo francés.

Desde la revista *October* (de la que fue miembro fundador en el 76) defendió los principios de la posmodernidad. Destacó también por la introducción, en la opticalidad greenberiana, del sentido otorgado por el subconsciente.

-DEFENSA DE LOS CONTENIDOS

La situación de pluralidad de tendencias y de modos de expresión que dominaron los años setenta (performances, video, conceptual, fotorrealismo, arte procesual, etc) llevaron a la crítica formalista a ampliar sus discursos atendiendo a los contenidos.

Kramer

Defendió el contenido pero dentro de los límites del arte moderno oponiéndose a todo arte de orientación izquierdista y a la óptica de la posmodernidad por su asalto a la tradición en general y por ignorar la experiencia placentera y espiritual del arte.

Kuspit

Considera que la crítica debe alejarse de los discursos destinados a favorecer opciones estilísticas al dictado de la moda y que debe centrarse en la cuestión simbólica, en la declaración de intenciones del artista y en la dimensión ética del arte. Apunta también que los métodos del discurso crítico deben basarse en la deconstrucción, que él conjuga con la fenomenología y la dialéctica, de modo que la crítica puede ir más allá del propio arte por lo que tiene de reveladora de significados más profundos de los que tiene en realidad.

-POSESTRUCTURALISMO

Una generación de críticos desencantados por el excesivo optimismo de la posguerra se sumaron a los postulados de las estéticas negativas de la Escuela de Frankfurt y al pensamiento posestructuralista francés y cuestionaron asuntos propios de la modernidad como la representación, la originalidad, el sujeto creador, la autoría, el modelo historicista y el aura abordándolos desde la perspectiva textual expuesta por Barthes y abogaron por el fin del artista creador de significados únicos y originales, revalorizando el papel del "lector".

Crimp

Reclamó la necesidad del espectador no sólo para poner en funcionamiento la obra de arte, sino incluso para dotarle de significado. Además sentó las bases de los artistas apropiacionistas y propugnó la oposición entre posmodernismo y modernidad haciendo especial hincapié en las ventajas de la fotografía como cuestionadora de los conceptos de originalidad y aura, por su capacidad de comprometer instituciones propias de la modernidad como el museo y la historia del arte.

Owens

Basándose en la reivindicación del "lenguaje" de Lacan, Derrida y Foucault, apoya la condición alegórica denostada por la modernidad destacando la apropiación de la imagen como imagen alegórica ya que lo que hace es sumar significados convirtiendo a la ruina en la imagen alegórica por excelencia. La fotografía, el fotomontaje y las técnicas de acumulación encarnan procesos alegóricos. Establece el procedimiento deconstructivo de descentramiento e impureza de significados como sistema de crítica a la pureza de la modernidad. Reflexiona sobre la naturaleza de la representación y la utilización realizada por los artistas posmodernos de imágenes de los mass media para investigar los mensajes

ideológicos que contienen.

Foster

Partiendo de los postulados estructuralistas cuestiona el pluralismo para abanderar un proceso de deconstrucción del pensamiento moderno: critica el neoexpresionismo, el reciclaje de formas históricas, y la especulación económica de la cultura contemporánea. Según el concepto benjaminiano del “autor como productor” apuesta por los artistas que buscan conceptos políticos renovando el diálogo con los mass media y ubicándose en los espacios públicos, y convierte al espectador en lector de mensajes. Cuestionó el concepto de estética alejado de la historia del arte o la política propugnando un cruce de disciplinas que, como el feminismo o el colonialismo, se enfrentaran a un horizonte homogéneo y privilegiado.

Guilbaut

Creó el llamado modelo neomarxista californiano al tratar de hacer, junto a otros, una historia del arte social sin caer en los clichés marxistas inspirándose en Foucault, Bataille y Debord; para acercarse al arte actual propone una deconstrucción que integre el feminismo y lo *queer* para destruir las estructuras simbólicas de poder; cree que tanto el modernismo como el postmodernismo deben someterse a crítica; estudia la cuestión de la recepción ante la incompreensión pública de algunas obras.

-OPCIONES POSTMODERNISTAS

Griselda Pollock

Referente internacional en la teoría y crítica de arte feminista; entiende el feminismo como parte de la defensa de los derechos humanos, como forma de pensar en estructuras no falocéntricas y enseñanza del avance más allá del trauma; entiende el trabajo de artistas y teóricos por su aportación ética y cívica; concibe una historia del arte transdisciplinar que acoja diálogos transculturales; le interesan las imágenes generadoras de símbolos por el significado que liberan.

Lippard

En los sesenta se implica con el minimalismo, con artistas del activismo político, con el conceptual, y lidera la “abstracción excéntrica”; en los setenta se interesó por el feminismo, en los ochenta por el activismo asociado con el multiculturalismo, el *agitprop* y comunidades de Nativos Americanos; su actividad mezcla así crítica y activismo siendo sus textos de publicaciones o de exposiciones una muestra creativa cercana a lo conceptual; atiende al artista; se interesa actualmente por el “lugar” y la crítica cultural.

Danto

Filósofo y a partir del 84 crítico de arte; considera que la crítica posmodernista es relativista por una ausencia de verdades absolutas en el arte que anima el pluralismo; defiende el pluralismo radical pero al ser esencialista es anti-relativista; cree que el análisis formalista no puede ser separado del significado de la obra, que las obras de arte son “significados encarnados” y que la posmodernidad hizo tomar conciencia de la necesidad del significado; su método crítico se basa en el científico: en base a la recogida de datos (incluido el contacto con el artista) concluye la mejor explicación; su inspiración es pedagógica, trata de explicar el significado y las razones por las que se presenta bajo determinada forma; se aleja de la “teoría” por no ser activista quedando también al margen de la “interpretación profunda” (que es la que tiene que acudir a aspectos teóricos ocultos para poder interpretar).

Algunos de los críticos norteamericanos pueden reunirse en torno a unos mismos intereses: Benjamin Buchloh, Tomás Crow y Serge Guilbaut, por su análisis desde una renovada “historia social del arte”, el llamado modelo “neomarxista californiano”; Rosalind Krauss y Hal Foster reivindican el giro semiótico en el marco de la crítica textual, además de investigar en torno a cuestiones de ideología en las obras, ella desde la narratividad enfrentada a la inocencia de la objetividad formalista y él deconstruyendo algunos paradigmas del discurso moderno; Donald Kuspit (centrándose en la dimensión simbólica) y Arthur Danto (defendiendo la interpretación como sentido basada en los complejos sistemas culturales) se detienen, desde una concepción ética del arte, en la búsqueda del contenido pero desde un marco “pluralista”; Lucy Lippard y Griselda Pollock se posicionan desde el feminismo, la primera desde la reivindicación feminista que rescata la experiencia de la mujer representada en el cuerpo y en la sexualidad y la segunda desde una postura más crítica que alcanza a planteamientos de discriminación que atañen al poder, la ideología, el sexo y la diferencia social; Douglas Crimp también parte desde las políticas de género y se compromete con movimientos de activismo cultural.

Analizados los momentos y los autores más relevantes de la historia de la crítica se puede dibujar, aún a riesgo de resultar excesivamente reduccionista, un recorrido que, con una mirada historiográfica y sociológica, recoge los rasgos comunes que condicionan la crítica de cada época, y que permiten dar la pauta de una actividad que ha llegado hasta nuestros días como heredera de muchas de las situaciones acaecidas en el pasado.

Se puede concluir que la crítica siempre ha estado influenciada por las corrientes generales del pensamiento dominante en cada momento. Así, se puede afirmar que hubo una crítica ilustrada, romántica, positivista, fenomenológica, semiológica, etc. Pero también que las condiciones sociales la condicionaron.

-La primera crítica se rigió por la necesaria intermediación entre público y obra al no ser éste un público formado y por tanto su orientación fue fundamentalmente didáctica, atendiendo tanto a los procedimientos pictóricos como a las cuestiones relativas a la moral. No se le consideraba un juez ya que el juicio del público era relevante, al ser esta la época en la que se asienta la idea de la validez del juicio individual. Inicio implicación arte-política.

-La aparición del romanticismo convirtió al crítico en un defensor de la subjetividad y de la pasión en los escritos. La crítica se convierte en un género literario: los críticos son escritores que con su dominio del lenguaje potencian la expresión de sus sentimientos tratando de transmitirlos a los lectores.

-La irrupción de las vanguardias convierte a los artistas en generadores y portavoces de los fundamentos teóricos de cada uno de los movimientos, ya sea a través de los manifiestos o por la defensa programática que realizan. Las ideas que contienen cada “ismo” destinadas a innovaciones en el plano formal son las que sostienen el mayor peso de los argumentos. (impresionismo-cubismo-fauvismo-futurismo-surrealismo-constructivismo-expresionismo-abstracción). Apollinaire, defensor del cubismo. Roger Fry acuña el término

postimpresionismo).

-La escena norteamericana y el expresionismo abstracto generan un tipo de crítica en la que los críticos aparecen vinculados al apoyo de los postulados de los nuevos estilos (Roger Fry podría ser un antecedente, ya que defendió, aunque de forma vaga, el postimpresionismo y la actitud estética formalista que, con otros matices, desarrolló posteriormente Greenberg, que a su vez defendió el expresionismo abstracto, etc). El control de la calidad era otro de sus cometidos.

-Agotadas las investigaciones formales que dominaron la escena hasta los sesenta, y coincidiendo con la desmaterialización de la obra y el papel destacado del concepto, irrumpe un tipo de crítica dominada por las ideas, siendo muchos de los protagonistas pensadores que proceden de algunas de las corrientes filosóficas más relevantes del momento o que sostienen sus argumentos en ellas (marxismo-estructuralismo-lacanismo-posestructuralismo-Escuela de Frankfurt-posmodernismo). Los críticos se convierten en conciencia radical orientada a neutralizar las dinámicas del mercado y a proponer complejas alternativas de lecturas de las obras alejadas de la satisfacción emocional inmediata a la que estaba acostumbrado el espectador. Algunos artistas incorporaron esta actitud crítica a sus ensayos sumándose de esta forma a las posiciones de los críticos.

-Las secuelas del posmodernismo provocan una ausencia de canon que defina la calidad de la obra de arte y la instalación de la certeza de la inexistencia de criterios válidos que permitan establecer juicios fundados, lo que provoca una crítica neutral y poco comprometida. La reaparición de objetos de arte fácilmente atractivos para el mercado basados en la sensualidad de la pintura recuperó a los críticos abanderados de los argumentos formalistas. La crítica pierde así identidad anterior y se desplaza a ámbitos ágrafos como el curatorial, la dirección de instituciones artísticas o consejeros de compras. Estos nuevos cometidos dirigen de esta forma las tendencias del arte contemporáneo privilegiando determinados artistas o prácticas y perpetuando de esta forma la ausencia de manifestaciones críticas frente a la proliferación de productos artísticos que se proponen, conformando así una amalgama homogénea sin distinción de calidades.

De esta forma la situación del arte contemporáneo sigue dominada por el planteamiento no ya de la existencia o no de criterios que determinen el valor de la obra de arte sino de los que deben aplicarse para distinguir cuándo existe o no esa obra de arte en un contexto dominado por la sensación de un mercado omnipotente que forma parte del llamado “mundo del arte” y que es el que rige los destinos de la valoración y el sancionamiento de los productos artísticos. La capacidad asimiladora del sistema de todo cuanto artefacto se produzca, deja inmediatamente neutralizado toda intención desestabilizadora.

Frente a ello nos encontramos con una práctica de la crítica que se plantea más que nunca su papel, (estando como está relegada a ser una mera comparsa de una situación controlada de antemano por esta alianza entre instituciones y mercado) y contempla frente a ello distintas estrategias que se verán más adelante.

TERCERA PARTE EL TEXTO CRÍTICO

1. LA CRÍTICA DE ARTE EN PRENSA COMO ESTRUCTURA COMUNICACIONAL

Para poder definir las estrategias que puede llevar a cabo la crítica de arte en prensa, en primer lugar se deben especificar y analizar los distintos factores que intervienen en la actividad crítica. Para ello, se adoptará el abordaje de la lingüística por lo que tiene de clarificador y porque lo que se está defendiendo a lo largo de todas estas páginas es la comunicación como principal función de la recepción artística.

Visto desde este punto, si consideramos también a la crítica como una actividad comunicativa (como es de hecho por partida doble ya que requiere un primer encuentro entre el propio crítico y la obra y otro posterior entre su discurso y el lector), y le aplicamos el esquema básico que le corresponde en virtud de esta condición, convendremos en que el lenguaje de texto es el código utilizado; el medio periodístico, el canal; el emisor, el crítico; el receptor, el público lector; y el mensaje, la transmisión de opinión sobre un producto artístico contemporáneo o que se exhibe públicamente en el momento de la escritura del texto.

Con ello quedan delimitados en varios factores las características de la crítica a la que vamos a referirnos, como por ejemplo, su naturaleza textual, que descarta otras opciones, como el comisariado o la asesoría de compras, por estar exentas, como ya se ha dicho, de una labor propiamente crítica; o las prácticas dirigidas a la redacción de textos sobre estudios de artistas, movimientos, o tratados de teoría del arte no directamente relacionados con la presentación pública de los productos artísticos, lo que la vincula a la estricta contemporaneidad de los acontecimientos que comenta.

Dada la necesaria circunscripción de este trabajo a unas coordenadas concretas, la delimitación de estos factores que intervienen se acota aún más, dado que el medio de aparición de los textos críticos se limita en este caso a la prensa, y más en concreto, a la prensa local, lo que determinará las características de alguno de los otros elementos participantes en esta empresa comunicativa.

Siguiendo así este tipo de esquema se podrá analizar cada uno de los elementos que intervienen en ella:

El lenguaje de texto como código

El lenguaje de texto es el código utilizado para comunicar el discurso crítico. Al ser un lenguaje escrito posibilita diversas estrategias literarias: la descripción e interpretación

permitirán licencias poéticas, la aportación de datos requerirá una utilización pertinente de conocimientos; y la traducción de las impresiones provocadas por los sentidos, y la valoración, supondrán una labor creativa en donde se combinen subjetividad y conocimientos.

Citas, referencias biográficas, contextuales o históricas; asociaciones cognitivas; comparaciones de semejanzas o diferencias; vinculaciones causales; adjetivos calificativos; figuras retóricas (alegorías, metáforas y metonimias) o recreaciones poéticas, son habituales recursos que arman el discurso; la diferencia respecto a textos de catálogos o de revistas especializadas se concreta en una mayor atención a las informaciones relativas a la muestra, y en el menor nivel de erudición de citas y alusiones culturales en virtud de facilitar el acceso a un lector no necesariamente iniciado.

La estructura que generalmente adopta el texto crítico se repite, a grandes rasgos, en el medio periodístico⁴⁷: la sucesión del discurso descriptivo, interpretativo y evaluador se da también en este contexto. El primero, además de la descripción formal y temática de lo mostrado, procede a una descripción identificadora, que atiende al artista, y a una histórica, que hace referencia al contexto o a análisis extrínsecos. La finalidad de la descripción no sólo consiste en el registro de lo percibido para trasladar virtualmente al espectador a presenciar la muestra sino que introduce las observaciones que dan sentido a las interpretaciones y juicios posteriores.

Es posible distinguir globalmente entre un material objetivo (objetual e histórico-científico) y uno subjetivo (gusto y experiencia cultural). El texto contendrá de esta forma una transcripción literaria de materiales visuales percibidos, un registro de las sensaciones provocadas por el diálogo con la obra, referencias a conocimientos provenientes del ámbito artístico o cultural, y proposiciones de significado y valoración. Todos estos aspectos se recogen como ítems en las fichas aplicadas a los textos críticos seleccionados de la prensa mallorquina actual que después se verán: los materiales objetivos que allí se pretende detectar son los relativos a “referencias histórico-culturales”, “datos del artista” y “texto informativo de la exposición”; los materiales subjetivos son los que se manejan para la interpretación y la valoración, y para ponerlos en evidencia se rastrearán las alusiones a la “intención-motivación del artista”, a los “precedentes histórico-artísticos”, a la “pertenencia a un grupo/tendencia estilística”, a la “transmisión de emociones y la comunicación con el espectador”, a los “contenidos simbólico-narrativos o estéticos” y a la “eficacia de la ejecución formal”, ya que el hecho de consignar uno u otro aspecto nos indicará el tipo de criterio que avala la interpretación y posterior valoración de cada uno de los críticos analizados.

El medio periodístico como canal

Una vez revisada la condición textual de la crítica, y visto que la estructura del texto es similar, a grandes rasgos, a la que se realiza en prensa, hay que insistir en las particularidades que introduce el medio periodístico ya que su naturaleza condiciona de

⁴⁷ Para lo relativo a cuestiones metodológicas se ha consultado A. M. Guash, “Las estrategias de la crítica de arte”, A. M. Guasch (Coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, op. cit., p. 211-244.

modo determinante el tipo de lectura: el objetivo de dar información diaria que tiene la prensa supone una lectura parcial y por tanto no exhaustiva del material periodístico; así lo muestra la importancia de los titulares y los elementos gráficos que aparecen como elementos poderosos dirigidos a reclamar la atención de un lector disperso que se dirigirá a ellos y a los apartados que más le interesan.

La sección dedicada al comentario de las artes suele tener presencia fija, de periodicidad semanal, distinguida de la información cultural diaria contenida en la sección de cultura. El lector que por tanto se interese por las artes se detendrá especialmente en esta sección pero su lectura será casi siempre veloz y desechará el texto una vez consumido. Sin embargo, para los protagonistas de la crónica -el artista y el galerista- este texto se aleja de su condición como producto de usar y tirar ya que es rescatado para su incorporación como referencia del eco mediático obtenido por una determinada exhibición y para poder mostrarlo posteriormente como parte de las aportaciones teóricas a su obra.

Todos estos elementos determinan un texto de naturaleza mixta ya que deberá contener una cierta referencia informativa del evento que comenta (con el fin de informar al público potencial de la muestra), pero tendrá también que proponer una interpretación de la obra basada en juicios estéticos argumentados en los que necesariamente se expondrán unos juegos de lenguaje que requerirán para ser comprendidos, una cierta iniciación por parte del lector.

De todos modos pueden destacarse tres factores que obtendrán mayores cuotas de audiencia lectora: una atractiva ilustración fotográfica, el prestigio de la firma del artículo y el elemento de controversia que suele practicar el autor. Esta importancia de la firma es la que provoca que las secciones dedicadas a la crítica de arte de los diarios de tirada nacional, y que hacen alusión a las muestras por su interés (en teoría) al margen del lugar donde se realicen, sean consultados por las personas implicadas en el mundo del arte de todo el territorio nacional, ya que la autoridad de sus protagonistas hace que sus escritos sean depositarios de cierta trascendencia. La prensa local será consultada exclusivamente por los lectores de las localidades de donde proceden las exposiciones reseñadas, ya que, de hecho, el ceñirse a muestras locales es una de las consignas indicadas para su práctica. Esto debería decantar la importancia de la crítica en prensa local hacia aspectos más informativos o pedagógicos y a la prensa de mayor divulgación, hacia acentos más especializados y teóricos. Sin embargo, como se verá, los modelos de crítica aplicados en uno u otro lugar son similares ya que su naturaleza mixta hace que a pesar de su uso, en general efímero, la crítica pueda ser rescatada y utilizada para ser consultada, y por tanto, la escritura aplicada tendrá en cuenta esta consideración (lo que no impide que la calidad de las mismas, tanto en lo que se refiere a la escritura como al nivel de reflexión que reflejan, puedan diferir notablemente, como es lógico).

El efecto inmediato de la crítica se puede traducir en ventas o en número de visitantes a la exposición comentada (a pesar de su dificultad, este sería un estudio de gran interés para poder valorar la trascendencia de la crítica en el espectador), pero también se erige en material potencial de la historia de la recepción de la obra de ese artista, ya que ¿no es esa una de las fuentes a las que habría que acudir (junto al éxito de ventas o de visitantes) para recopilar la repercusión de la obra? Se argumentará que este extremo es común a todo texto periodístico, y el recurso habitual a las hemerotecas así lo demuestra, pero en el caso de la crítica de arte, dada la importancia de la recepción y la dificultad para medirla, le dan a este texto este mayor alcance.

El crítico como emisor

Actualmente, el que eleva a público su juicio es el crítico; como se ha visto, en el nacimiento de la crítica también el público expresaba su opinión. Los intereses que moviliza la expresión mediática hicieron que, aún admitiéndose la común capacidad de juzgar, las aportaciones del espectador no tuvieran acceso a su divulgación pública. La posibilidad de distinguir, entre los diversos juicios estéticos emitidos, la mayor calidad del juicio procedente de un experto, es la base sobre la que se sustenta la intervención de un agente que adopta el calificativo de “crítico” cuya existencia como tal hemos visto que se configura a partir de la Ilustración, (no en vano se denominó al siglo XVIII el siglo de la crítica).

En este primer contexto, en el que se admite que el gusto es un sentimiento universal del sujeto ante la percepción de la belleza, (como ya se ha reflejado en el apartado sobre el gusto) la argumentación de un mayor interés del juicio del crítico, frente al resto, parte de la necesidad de intermediar entre obra y público aún inexperto, y por ello adopta una actitud didáctica. Sin embargo, al reflexionar sobre los pilares que deben sostener el ejercicio meritorio de esta labor: la sensibilidad, el conocimiento, y la experiencia, considera, que salvo el primero de ellos, los otros dos permiten una educación del gusto (tema analizado exhaustivamente por los pensadores de la Ilustración y el Romanticismo) y vuelve a reforzar la capacidad del juicio por parte del espectador.

Hay que recordar que la argumentación filosófica que justifica la mayor apreciación de la opinión profesional frente a la del público en general se remonta a la estética empirista. Así Hume, para tratar de conciliar la existencia entre la diversidad y la unidad del juicio estético defiende (como ya se ha comentado), en su ensayo “Sobre la norma del gusto” la existencia de una norma en base a la coincidencia entre los juicios sostenidos por críticos competentes: cuando describe las características que deben reunir los sujetos que evalúan las obras, destaca la “delicadeza” y considera que el grado de dificultad que ésta exige impide que sea accesible a todos, por lo que se requiere la intervención del experto.

Pero en el romanticismo el valor que la crítica romántica (realizada mayoritariamente por escritores) otorga al juicio reside en la importancia concedida a la subjetividad de los sujetos que expresan el juicio, y por tanto se basa en la mayor capacidad de éstos para expresar literariamente el sentimiento causado ante la contemplación de las obras debido a la exquisita sensibilidad que poseen como artistas que son y a su mayor destreza en el manejo de las palabras. La mayor calidad del juicio del crítico queda justificada por su excelencia expresiva y por la especial sensibilidad del receptor.

La pervivencia de los argumentos desarrollados por Hume llega hasta nuestros días y se hace patente en los postulados defendidos por Michaud⁴⁸ que, admitiendo la proliferación de discursos artísticos y la diversidad de valoraciones propia de la actualidad mantiene, respecto al juicio estético, la existencia de conocedores y expertos en cada dominio particular en base a la diversidad de juegos de lenguaje (en el sentido wittgensteiniano) que desarrollan estos juegos según el dominio a analizar. Los juicios estéticos, dice, se pronuncian según modos de expresión compleja y técnica; cada juicio utiliza un modo de expresión propio en función del dominio de unos conocimientos y una experiencia sobre un tipo particular de objetos, lo que implica un cierto grado de

⁴⁸ Ver su obra *Critères esthétiques et jugement de goût*, op. cit.

especialización. El experto puede determinar el motivo por el que en ocasiones no se da concordancia entre el efecto buscado y el obtenido. El juicio del experto se sustenta pues en la capacidad de manejar unos determinados juegos de lenguaje y esta capacidad se puede adquirir desde ámbitos muy diversos.

El crítico que se dirige al público a través de la prensa puede proceder del propio medio (ser un periodista que se ha especializado en arte) o pertenecer a alguna de las ramas que actualmente se barajan como las más adecuadas para aportar reflexiones sobre el ámbito artístico: la historia del arte o la estética. El predominio del interés divulgativo del medio periodístico favorecerá que no sean necesariamente especialistas los que escriban sobre arte; esto conduce a error ya que el experto puede adaptar el nivel de complejidad de sus comentarios a un público más amplio y contribuir de esta manera a la función pedagógica o de formación del gusto de la que ya hemos hablado.

Aunque actualmente, como se está viendo, existen diversas opiniones respecto a la necesidad de intervención del crítico para intermediar en la recepción de las obras, existe cierto consenso en admitir que el crítico deberá reunir las características mencionadas ya por los primeros pensadores (sensibilidad, experiencia y conocimiento) y que en base a ellas su juicio podrá distinguirse de los juicios de gusto que carecen de esta preparación especializada. A ello volveremos en la parte final de estas páginas, pero apuntaremos ya que la posibilidad de prescindir de la sensibilidad es quizá la diferencia que mejor define este nuevo abordaje que practica la crítica respecto a las anteriores, al basarse más en argumentos filosóficos que en la delicadeza de la sensibilidad para juzgar las obras.

El público lector como receptor

El medio condiciona el tipo de lector: al ser éste el medio periodístico el acceso a su lectura es muy amplio, por lo que el público lector será virtualmente muy variado; sin embargo, como ya se ha dicho, dado que las características del arte contemporáneo implican un cierto grado de dificultad de interpretación, el lector que atienda a la sección de crítica de arte deberá ser necesariamente conocedor del medio artístico y por tanto, de sus juegos de lenguaje –al decir de Wittgenstein⁴⁹– para poder comprender plenamente un tipo de texto complejo por ser especializado.

Así, el lector del artículo de crítica de arte será, con toda probabilidad, o un consumidor de arte –ya sea coleccionista o aficionado–, o un productor/agente activo del mercado (crítico, galerista, comisario, asesor, responsable institucional, o artista). Esta variada condición generará distintas expectativas de lectura: la búsqueda exclusiva de información actualizada; la predisposición a los sentidos inéditos (a la apertura de mundos que aduce Danto) que pueda proporcionarle el crítico a través del texto; o el acatamiento incuestionable a los criterios de valoración que allí se ofrezcan (situación cada vez más infrecuente).

Según sea el objetivo con el que se acceda al texto el tipo de lectura será distinto y esta variedad de interlocutores conllevará una cierta indefinición de la naturaleza de la

⁴⁹ L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, México, Universidad Autónoma de México, 2003.

crítica de arte en prensa: deberá reunir cierta información pero a la vez desarrollar una interpretación que por una parte incite a la visita de la exposición a la que alude y por otra contenga elementos de reflexión que abran nuevos sentidos las obras, (elementos que inevitablemente contendrán alusiones a campos del saber que requieren conocimientos por parte del lector). Pero no hay que perder de vista la posibilidad de que en los casos del público escasamente iniciado la crítica puede seguir cumpliendo la función pedagógica que asumió en sus inicios, aunque éste sea un papel poco considerado actualmente (Danto practica este tipo de crítica y dice recibir reproches por ello)⁵⁰. Esta naturaleza mixta, a caballo entre la accesibilidad que debe a la heterogeneidad del público lector y el hermetismo en el que desemboca por su cualidad de materia especializada, es la condición en la que se debate el sentido de esta crítica inserta en el medio periodístico.

Otro de los aspectos que han señalado algunos teóricos es la consideración que la crítica debe tener respecto al contexto al que va dirigida -igual que atiende al contexto al que va dirigida la obra-, y por tanto debe contemplar los intereses a los que sirve la publicación para la que escribe, para vehicularlos de modo crítico y pensar así activamente en un público lector. Esta es una observación que raras veces se tiene en cuenta ya que lo que domina es la adaptación del discurso al medio desde el que se ofrece, por lo que determinados artistas o instituciones difícilmente serán objeto de comentarios si hay enfrentamiento de intereses entre ambos.

El contenido del discurso como mensaje

El discurso será el resultado de todos los demás factores: de la formación y temperamento del crítico, de su condición de texto periodístico, del tipo de lector al que va dirigido pero sobre todo, de las características del producto objeto de su crítica (el contenido será distinto si se trata de una obra sostenida por los significados implícitos en ella o valorable por sus cualidades o innovaciones formales).

Pero, al fin y al cabo, el contenido de la crítica será el reflejo escrito de los distintos componentes de la recepción estética. De esta manera, si descomponemos la apreciación de la obra en sus distintas operaciones, obtendremos una secuencia que pasa por la percepción, la descripción, la interpretación y la valoración.

En las fichas elaboradas a efectos de analizar el discurso de los textos de crítica en la prensa mallorquina que se expondrán después estos aspectos se reflejan de la siguiente manera: la *percepción* se incluye en el apartado de la interpretación (ya que el recurrir a ella indicará un determinado tipo de interpretación más subjetiva); la *descripción* (que traslada datos objetivos) se desdobra en tres parcelas, la de las referencias histórico-culturales, los datos del artistas y la información sobre la exposición; en la *interpretación* se consignan las alusiones a la intención del artista, a los precedentes histórico-artísticos, a la pertenencia a un grupo o tendencia estilística, a la transmisión de emociones, y a la ejecución (ya que la utilización de unos u otros datos revelará un determinado tipo de criterio); en la *valoración* se reseñan las frases expresamente valorativas indagando qué aspectos son los valorados y

⁵⁰ Así lo comenta en la entrevista contenida en la obra de Anna Maria Guasch, *La crítica dialogada, op. cit.*, p. 111.

qué adjetivaciones se usan.

a. -La percepción y sus efectos. Es indiscutible reconocer a la percepción como primera aproximación a la obra: un encuentro mediatizado por los sentidos. La percepción (unida a la imaginación) necesariamente genera una respuesta de agrado o desagrado, y la insistencia en la importancia de este aspecto (es decir, de lo relativo al placer estético) ha convencido a numerosos pensadores de todas las épocas que ponen el acento en la subjetividad de la experiencia y por tanto en la innecesaria intervención del aparato teórico, incluida una crítica que no sea exclusivamente informativa; sólo la crítica romántica, al sublimar el placer estético ocasionado por la contemplación de la obra, pone todo su empeño en transmitir (y trasladar al espectador a través de recursos literarios) la pasión experimentada a través de la obra, reforzando su subjetividad como vínculo suficiente para el discurso.

En defensa del sentimiento se pronunció Du Bos⁵¹ (acudiendo de nuevo al siglo XVIII) al considerar que es la percepción, y la respuesta que ésta genera, la que procura el sentimiento de apreciación de la obra en base a un sentido que todos poseemos, el gusto, de modo que el sentimiento enseña más que la razón; también Benjamin, aunque admite que sólo al interpretar se procede al “acabado” de la obra, prefiere las obras de arte singulares porque desconfía de las consideraciones generales y por ello sus análisis apuntan a instaurar una especie de intimidad regida por la simpatía con el objeto; y Jauss, aunque sin renunciar a la teoría, concede de nuevo una gran importancia al placer estético.

Algunos críticos siguen defendiendo que debería respetarse el diálogo con la obra como experiencia individual e irracional, evitando condicionarla con explicaciones y discursos retóricos, ya que otorgan primacía al placer estético frente a la discusión. Donald Kuspit reivindica la experiencia artística, lo visual y lo subjetivo ante el acto creativo frente a la opresión de una teoría que corre el riesgo de convertirse en ideología académica (aunque está a favor de argumentos históricos y argumentos humanos intemporales para apuntalar el juicio sobre las obras). El problema es que no todas las obras procuran (ni persiguen) la obtención de placer estético por lo que intentar establecer un diálogo en base sólo a ello puede resultar frustrante e improductivo. Pero además, esta noción de placer⁵² está simplificada; el placer es ambivalente como señaló Freud, contiene en sí mismo su contrario, y enseña sobre todo acerca de uno mismo, no sobre la calidad artística de la obra que lo produce.

Las consecuencias de poner el acento en la experiencia individual implican negar la existencia de una razón estética específica accesible al análisis. De todos modos hay que considerar que la experiencia puede ser conducida y “aprendida” a través del lenguaje en el sentido dado por Michaud cuando dice que saber “hablar condiciona saber sentir” de manera que los juegos de lenguaje a los que se accede mediante la lectura de los textos críticos pueden enseñar a tener los sentimientos adecuados frente al objeto.

b. -La descripción se detiene en cuestiones formales y temáticas atendiendo a las partes significativas de la obra para obtener de ellas un sentido de conjunto desde el que

⁵¹ Ver sus planteamientos en “Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura” de 1791 citado por M. Jiménez, *op. cit.*, p. 70.

⁵² Esta observación sobre la ambivalencia de la cualidad del placer está contenida en la obra de M. Jimenez *¿Qué es la estética?*, *op. cit.*, p. 291.

partir para sostener la interpretación; la propia estructura narrativa que convierte lo visual en verbal hace que detrás de cada descripción se esconda una voluntad interpretativa. Es inevitable recurrir a la descripción, aunque sea parcial, para poder partir de cuestiones concretas que fundamenten la interpretación.

Hay otro tipo de descripción, la que alude al contexto, que no sólo informa sobre el artista y su trayectoria sino que hace referencia a su época. La lectura de las obras a la luz de la época condiciona su recepción y por tanto su sentido, aunque la crítica puede intentar tender puentes temporales mediante un proceso que le aproxima a las posiciones del historiador. Algunos críticos, como Susan Sontag, sostienen que lo importante no es tanto el mensaje sino el desplazamiento que se provoca continuamente en relación a toda fijación de sentido. Eludir las condiciones históricas y las diferentes interpretaciones a las que ha dado lugar la obra es ignorar parte de la capacidad que ésta tiene para comunicar sentidos; es cierto que es posible hacerlo, como también es posible interpretar los posos de una taza de café, pero la interpretación de la obra de arte pone en marcha mecanismos de recepción que parten de una pluralidad de significantes, entre ellos, además del simbolismo formal, la intención del artista y de la época y las distintas recepciones a las que ha dado lugar.

Benjamin, confiando en la capacidad de espectador, mantiene que basta con citar, describir sin juzgar y dejar al lector que establezca las correlaciones; Goodman y Danto han concedido también prioridad a la descripción sobre la valoración con unas teorías que, dada la desaparición de puntos de referencia y criterios estéticos propia de la contemporaneidad, han obtenido un amplio eco. Danto afirma estar de acuerdo con Duchamp cuando dice que el enemigo del arte es el buen gusto, el deleite estético, alejándose así de las posturas sensualistas; pero la descripción a la que aluden se acerca mucho a la interpretación ya que busca razones que -aunque estén basadas en rasgos presentes y por tanto abordables a través de la descripción- son generadoras de sentidos.

c. -La interpretación es el sentido primordial de la crítica. La búsqueda de significado puede realizarse acudiendo a la subjetividad del que la contempla; este componente personal conlleva la multiplicidad de respuestas interpretativas lo que justifica para algunos la realización de un tipo de crítica creadora, que parte de la obra pero para generar nuevos sentidos no explícitamente presentes; esta actitud es rechazada por muchos, que consideran necesario mantener fidelidad a los presupuestos incluidos en ella, pero otros, como Foster, abogan por un nuevo subjetivismo de origen lacaniano que rechaza el habitual recurso a disciplinas multidisciplinares para interpretar la obra. La comunicación de la subjetividad sólo tiene sentido si el sujeto del que parte reúne interés suficiente para transmitirnos sus experiencias, ya sea por su capacidad de manejar el lenguaje que hace que la crónica de sus impresiones se convierta en obra literaria por sí misma, o porque sea precisamente el efecto sensorial el que persigue la obra comentada y, en este sentido, comparte su experiencia común con el resto de espectadores. Es entonces su dimensión social la que permite compartirla y alcanzar su trascendencia comunicativa.

La naturaleza actual de la obra de arte condiciona otro tipo de discurso: lejos ya del subjetivismo de los críticos románticos que reclamaban a la obra una conmoción que comunicar, la aparente ausencia de límites entre arte y no-arte hace que el espectador deba enfrentarse a la obra y realizar un esfuerzo de comprensión recurriendo generalmente a la teoría y relegando la emoción. Al ofrecerse la obra actual como objeto a interpretar obliga al crítico a buscar argumentos que en ocasiones debe reforzar acudiendo a amplios campos de conocimientos como la filosofía, la sociología, el psicoanálisis, la semiótica, el

postestructuralismo, el feminismo, o el pensamiento poscolonial, y que necesariamente requerirán un lector cómplice que le acompañe en sus alusiones y referencias. Es en este sentido que Foster declara su rechazo a la dispersión que provoca la interdisciplinaridad y se postula a favor de lo que él llama la “indisciplina crítica” sostenida en una nueva “subjetividad” de origen lacaniano, lo que conllevaría un tipo de crítica que (como se verá después) se ha calificado como “generadora”.

La interpretación puede centrarse también en las circunstancias que rodean la obra y acudir entonces a determinadas disciplinas (historia, historia del arte, sociología, filosofía, o psicología) para obtener significados reforzándose en ellas de modo que también (como mantiene la “estética de la recepción”) pueda interpretarla en base a apropiaciones anteriores; o, por el lado contrario, prescindir de las referencias contextuales o basadas en la intencionalidad del autor y proponer una reflexión que ignore lo relativo a la gestación de la obra y se dirija al sentido intrínseco de la forma para aventurar teorías inéditas que construyan un metadiscurso estético alternativo al que nos referiremos al hablar del modelo de crítica que se ha convenido en llamar “creativa”.

d. -Por último, la valoración es el elemento que provoca actualmente mayor controversia. La valoración se puede ejercer en función del gusto individual del que ejerce la crítica que, aunque esté mediatizado por factores históricos y sociales, tiene una excesiva carga subjetiva, o puede pretender regirse por alguna norma evaluadora. La ausencia de canon artístico al que acudir también será definitivo respecto a la dificultad para defender o descartar una obra normativamente; esto provoca que una gran parte de la crítica eluda las valoraciones y apueste por la interpretación.

En este sentido la existencia de “múltiples verdades”, a la que alude la filosofía analítica anglosajona, frente a la insostenibilidad de una “verdad única”, apuesta por la diversidad de versiones correctas propia de las estéticas del pluralismo sumándose así a las actitudes contrarias a la valoración. Aquí encajarían opciones más pragmáticas como la defendida por Goodman⁵³, que al distinguir entre la noción artística y la estética, considera que no se trata de juzgar la obra conforme a la idea tradicional del arte (que comprueba si es bella, lograda o agradable) sino de determinar si funciona estéticamente; de esta forma las cuestiones de valor estético son secundarias, lo que se busca son “síntomas de la estética” (hay arte si funciona simbólicamente como arte).

Los que apuestan por valorar la obra en función del efecto causado en el interlocutor que la interroga consideran que este subjetivismo es un factor que permite un juicio de valor.

Por el contrario, los que consideran que es la obra la que contiene elementos susceptibles de ser evaluados en función de distintos parámetros ponen el acento en esta objetividad como argumento válido. Éstos realizan una clasificación de estos elementos en relación a su concepción formal, a sus contenidos conceptuales o a su expresividad comunicativa; respecto a la valoración formal⁵⁴ alegan la necesaria sensibilidad de crítico y artista para experimentar el mundo sensitivamente de la misma manera; en relación a los argumentos conceptuales se valora la adecuación de la expresión estética que los contenga; y respecto a la expresividad dependerá de la pasión o vehemencia para comunicar

⁵³ Sobre los planteamientos de Goodman ver G. Vilar, *Las razones del arte*, op. cit., pp. 64-77.

⁵⁴ Son parámetros del juicio de valor definidos por el crítico Edmund B. Feldman en su obra *Practical Art Criticism*, citado por A. M. Guasch (coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, op. cit., p. 233.

sentimientos que deben de proceder de emociones verdaderas del artista y aproximarse a valores morales e intelectuales cercanos al concepto de verdad. También algunos incluyen el instrumentalismo -que considera la vinculación de la obra con intereses colectivos comprometidos con aspectos ético-políticos- como factor a evaluar.

Ambas posturas se encuentran con contradicciones que impiden que sus planteamientos sean considerados plenamente: la subjetividad da lugar a que todos los juicios sean válidos ya que por definición todos los sentimientos son “correctos”, y el objetivismo choca con la inexistencia de reglas directrices en el panorama estético actual.

De este modo las alternativas que se dibujan pasan por un subjetivismo en el que cada cual podrá valorar individualmente la obra (que admite la posibilidad de educación del gusto de forma que conocimientos y experiencia le proporcionen una calidad de experto que garantice su excelencia) o, como otra opción, calificar las virtudes de la obra en relación a la consecución de varias metas: la adecuación entre las intenciones planteadas por el artista y la consecución de su efecto en el espectador; el examen de su coherencia estilística; la adecuación entre la materialización de la obra y los contenidos que pretende comunicar o las aportaciones que realiza en el panorama de actualidad en el que se presenta. Posiblemente la mayoría de estos datos pueden ser objetivables, pero los juicios de valor a los que dan lugar están basados en razones pero no tienen por qué ser excluyentes: ¿es estrictamente necesaria la coherencia estilística? ¿qué pasa entonces con los artistas multidisciplinarios? ¿constituye la novedad un valor suficiente por sí mismo?; la respuesta inadecuada a la que se enfrenta la obra (muchas veces por adelantarse a su tiempo) ¿es motivo suficiente para considerar que es fallida? ¿es la elección de los motivos inadecuada o es la incapacidad lectora producto de imposiciones mediáticas o prejuicios personales?

Todos estos asuntos serán el objeto de reflexión de las opciones de crítica consideradas más adecuadas que se propondrán en el último apartado, pero quedan planteadas ya las líneas generales que apuestan por la interpretación basada en hechos objetivables y en la observación de posibles aspectos fallidos que deberán señalarse para que sea el lector el que valore, según sus criterios, si se trata de un motivo suficiente de fracaso de la obra (postura que, como se ha visto, es la que adopta Benjamin). Quizá la autenticidad del artista, la coherencia entre los contenidos éticos que defiende en su obra y el reflejo en su trayectoria vital sea uno de los pocos aspectos que permita un juicio taxativo de valor, pero...estamos ante un juicio moral que no tiene por qué intervenir en el juicio estético. La capacidad de comunicar cuestiones universales es también un valor que puede sostenerse sin temor a caer en el dogmatismo ya que es, como se ha venido defendiendo a lo largo de estas páginas, uno de los pocos ejes sobre los que se sostiene la función del arte a lo largo de toda su historia, ya sea para comunicar asuntos vinculados a intereses ajenos, para hablar de sentimientos universales, o de sí mismo.

En lo que no debe caer el crítico es en la valoración mediatizada por intereses personales; la asunción de valoraciones de todo tipo de obras (para las que se requiere muchas veces unos conocimientos específicos) y la delegación de toda la sección de crítica de arte en manos de un mismo crítico impide un contraste entre las distintas aproximaciones evaluadoras que permite una misma obra.

2. TIPOS DE CRÍTICA

Atendiendo a todos los razonamientos anteriores y constatando el mayor o menor acento puesto en la información, la descripción, la interpretación o la valoración se pueden plantear distintos modelos de crítica y determinar cual de ellas se considera más conveniente para cumplir las funciones que se ha visto que se requieren para aportar un nuevo sentido a su propia existencia.

En función del papel que le asigna la sociedad

La consideración que la sociedad actual asigna a la crítica es uno de los elementos determinantes de los distintos tipos de crítica: la aparición de otros sistemas de evaluación de las obras como son la promoción por medio de galerías de prestigio, su inclusión en colecciones, museos y certámenes reconocidos o su puesto en el ranking de cotización, relegan esta práctica a un papel secundario. Frente a esta situación se establecerán distintas reacciones, desde las que asumen este papel como inevitable y producto del devenir histórico, hasta las que persisten en dotar de mayor sentido su labor.

El discurso resultante acusará una u otra actitud de las que se exponen a continuación.

-Actitud resignada: consciente de que ha perdido todo el poder que tuviera antaño, cuando era el único mediador entre obra y público, asume el desplazamiento de los actores que dictan el veredicto de la actividad artística contemporánea hacia la escena institucional o al servicio del coleccionismo, ya que son ellos quienes finalmente legitiman la obra; el artista cuenta con múltiples instancias críticas (becas, conservadores de museos, concursos, exposiciones argumentales, bienales, etc) que restan importancia al pronunciamiento singular del crítico de una publicación periódica. Esto le lleva a adoptar una actitud sumisa al haber perdido su capacidad transgresora en parte también debido a la crisis de las utopías propias de las vanguardias. Además es consciente de que el sometimiento del mundo del arte a la hegemonía de lo cultural dificulta toda actitud contraria a este discurso dominante por lo que su intervención polemizadora difícilmente calará en un espectador que se encuentra cautivo del placer que le proporciona el ocio vinculado a lo cultural.

Otra de las causas que se aducen ante la deplorable ausencia, hoy en día, de una crítica de arte verdadera, es la dificultad inherente a la desaparición de toda norma y de todo criterio como se ha venido comentado desde el principio de este trabajo.

Es esta pues una crítica informativa, descriptiva, interpretativa y no valorativa. Base filosófica en Dickie. Priman los contenidos objetivos. Permite la interpretación de significados pero no su producción.

Son muchos los que piensan que esta actitud está generalizada en la mayoría de la crítica considerando que lo que se hace es comentar la obra, describirla minuciosamente o relatar el propósito del artista. De este modo el crítico se convierte en un historiador

positivista del arte o en un especialista en comentarios filosóficos pero sin entrar en juicios de valor.

Pero esta actitud tiene su sentido al proponerse como meta la activación de la capacidad crítica del lector, tanto frente a la obra que comenta como a su propio quehacer como crítico. O también por su función pedagógica para facilitar la lectura al espectador no iniciado. Para Maurice Blanchot otra de sus tareas sería, más que un acto de juicio, distinguir en el presente los signos de futuro.

La estética analítica al observar la inoperatividad del juicio de valor (siempre subjetivo aún pretendiendo la universalidad) se muestra partidaria de sustituirlo por la posibilidad del arte de abrir mundos y generar conocimiento; al conceder prioridad a la descripción sobre la valoración, y buscar significados en base a datos objetivos, a razones, podría considerarse que el resultado de esta actitud encaja con una crítica resignada (aunque el calificativo resulte chocante, en este caso) ya que, además de descartar la posibilidad de juicios de valor, alega la multiplicidad de verdades alejadas de la idea de una verdad única.

-Actitud reactiva: se rebela frente a esta neutralización de la opinión de los expertos alegando la independencia que tradicionalmente ha disfrutado esta práctica respecto a las instituciones, al mercado, y frente al consenso cultural que protege a los artistas desde lo mediático y financiero, y presentan esta independencia como un mérito irrenunciable.

Se basan: en la certeza de la existencia de criterios canónicos discriminadores de la calidad de las obras; en destacar la naturaleza social, ética e ideológica implícita en las prácticas artísticas; en considerar la intención del artista y su materialización en la obra para evaluar el éxito o fracaso de su propuesta; o también en valorar su aportación al panorama artístico. Como se ha comentado en el apartado sobre la valoración, algunos de estos parámetros son evaluables pero no necesariamente argumentos para determinar el mayor o menor valor estético de una obra.

Es pues una crítica interpretativa y valorativa. Priman los contenidos subjetivos aunque pretendidamente basados en argumentos objetivos.

Mantienen su derecho a disentir con el fin de provocar una polémica que favorece la reflexión sobre las prácticas artísticas. Pretende recuperar el debate estético, objetivo altamente recomendable en un contexto como el actual, que aún acusa las consecuencias del pluralismo posmoderno. Un ejemplo es la actitud de Roger Fry que admitía interpretaciones diferentes a las suyas, pero basadas en datos justificados ya que consideraba que la interpretación no es subjetiva al existir razones para emitir un juicio estético y una supuesta interpretación.

-Actitud generativa: toma la interpretación personal de la obra como punto de partida desde el que desarrollar una “obra” paralela que genera un discurso que supera las intenciones declaradas por el artista. En este sentido Wilde⁵⁵ definió la crítica de arte como una “creación dentro de la creación”, ya que el crítico, decía, no debe limitarse a ser un intérprete que se conforme con repetir en otra forma un mensaje que se le ha dispuesto para

⁵⁵ O. Wilde, “El crítico artista”, *Ensayos/Artículos*, Madrid, Orbis, 1986.

su transmisión. También en la postmodernidad, un crítico como Kuspit considera que mediante el método deconstructivo, que para él conjuga fenomenología y dialéctica, se fragua una crítica que, al revelar significados más profundos de los que tiene en realidad, va más allá del propio arte.

El componente individual de la recepción condiciona la posibilidad de que existan diversas versiones de interpretación de una obra, y esta circunstancia es defendida como uno de los valores de la crítica al constituirse ella misma como acto creativo en el que el intérprete amplía significados no necesariamente presentes en la obra en virtud de la recreación que ejerce sobre ella. Contrariamente a esta postura se defiende la claridad con la que debe mostrarse una obra para evitar esta multiplicidad de significados y poder reconstruir el sentido del discurso dado por el artista (la que Goethe calificaba como crítica “productiva”) refiriendo aspectos reales que puedan ser contrastados. Susan Sontag es una de las voces que se declara contraria a este tipo de crítica considerando que la crítica debería mostrar únicamente “lo que hay” o lo que “aparenta haber”, lo que la obra revela en sí misma.

No es pues valorativa sino creadora de nuevos sentidos que aporta a la obra. Priman los argumentos subjetivos. Permite la producción de significados inéditos.

Como se ha dicho en referencia al registro verbal de la percepción y respecto a la interpretación basada exclusivamente en la subjetividad, la crítica generativa (que es la que recoge justamente esta potenciación de lo subjetivo) tiene interés sólo si su calidad como obra de creación merece su lectura (ya sea por sus bondades literarias o por el nivel filosófico del metadiscurso que proponga) ya que al tomar a la obra exclusivamente como punto de partida dice poco de la obra en sí; es la opción que defiende Foster cuando defiende acudir a un tipo de “subjetividad” lacaniana, pero se puede entender que esta opción supera los límites de la crítica para convertirse en obra literaria o reflexión estética.

Esta clasificación de modelos de crítica se refiere a la toma de postura frente a una determinada situación de desprestigio social; adopta pues una orientación sociológica pero al incluir en su descripción unos mayores o menores contenidos respecto a la información, la interpretación y la valoración (parámetros que serán medidos en las gráficas que se han aplicado a los críticos de prensa mallorquina) se podrá analizar la importancia que cada autor les concede, por lo que podrá asignarse la orientación del crítico a cada una de estas distintas actitudes.

Respecto a la vinculación con los distintos tipos de mercado

Por su interés y su acierto al adoptar el tipo de mercado al que va dirigido como criterio de clasificación, se consignan aquí los modelos que, desde la revista *October*, en un encuentro entre críticos organizado en el 2002 para debatir el papel protagonizado por la crítica de arte actual, se distinguieron como tipos de crítica⁵⁶:

^bEste asunto está recogido en la obra A. M. Guasch (Coord.), *La crítica de arte. Historia, Teoría y Praxis*, *op. cit.*, p. 243.

-La cómplice del mercado del arte: es la que, en función del espectador de la sociedad del espectáculo, garantiza el arte como instrumento de comercialización e inversión, pero su juicio crítico queda anulado al contaminarse con la actividad de comisariado que ejerce simultáneamente y por el acceso directo que el coleccionista tiene al mercado a través de las subastas que son las que, en función de la cotización, le indican el valor de la obra sin necesidad de su intervención (Benjamín ya apuntó que el reinado del dinero, el valor de cambio y la importancia de la velocidad y el impacto hacían de la crítica de arte una actividad del pasado).

-La dirigida al mercado intelectual: permite una reflexión sobre las circunstancias que rodean a los entresijos relacionados con el arte; incluye lo académico y el mercado institucional.

Tanto una como otra opción no dejan demasiadas posibilidades a la crítica entendida como juicio estético independiente; la primera por estar excesivamente involucrada con los intereses del mercado del arte y la segunda, por refugiarse en un ámbito exclusivamente teórico que la aleja del papel de mediadora respecto a un espectador no necesariamente involucrado en el debate intelectual. Si nos ceñimos a este panorama, la crítica de arte en prensa ha dejado de tener sentido ya que finalmente no funciona más que como correa de transmisión de los ámbitos alternativos en los que se dirime realmente la influencia de uno u otro autor o tendencia.

No es este el lugar, pero una investigación sobre los intereses que se esconden detrás de las críticas de arte en prensa mallorquina que se analizan en este trabajo mostraría claramente que estos enlaces con asuntos ajenos al análisis exclusivo de la obra pueden ponerse de manifiesto claramente.

La actitud que se adoptará aquí como opción de futuro recoge necesariamente este horizonte tan poco optimista pero asumiéndolo exclusivamente como revulsivo para tratar de trazar nuevas orientaciones que superen esta situación tan poco optimista.

CUARTA PARTE

LA SITUACIÓN EN MALLORCA DE LA CRÍTICA DE ARTE EN PRENSA

1.- ESTUDIO DE CAMPO

El recurrir a la selección de textos sobre crítica de arte que actualmente aparecen en los principales medios de la prensa mallorquina tiene la pretensión de cotejar la realidad (aunque sea a través de un pequeño muestreo de la que se realiza en la actualidad) con la teoría de todo lo que aquí se ha estado comentando.

Los medios periodísticos analizados son los cuatro diarios más destacados del ámbito mallorquín y el margen temporal en el que se han escrito los artículos seleccionados es de un año, el 2007, ya que se ha intentado que la exhibición comentada pudiera coincidir entre varios autores para poder contrastar mejor el distinto abordaje de cada uno.

Los diarios son: *Diari Balears* con las críticas de Cristina Ros, *Diario de Mallorca* con las críticas de Biel Amer; el *Última Hora*, con críticas de Juan Luis Calbarro, y *El Mundo-El día de Baleares* con críticas de Asunción Clar (autora también de este trabajo de investigación motivado justamente por la búsqueda de respuestas a la práctica que se está ejerciendo).

Cada uno de ellos dedica un espacio semanal a la crítica de arte de exposiciones locales, pero la organización difiere ligeramente en cada uno de ellos: el *Diari Balears* la incluye en el suplemento cultural titulado *L'espira*, y dedica a la sección de arte una página completa –*La galería*– en la que se comentan una o dos exposiciones; el *Diario de Mallorca* hace lo mismo con el suplemento que lleva por nombre *Bellver*, con media página dedicada a la crítica de arte; en el *Última Hora*, no existe ningún suplemento cultural específico, y la crítica se incluye en un espacio menor, de frecuencia fija semanal, al margen de otros artículos sobre arte con sección también fija, firmados por Gudi Moragues que pueden contener comentarios sobre una o varias exposiciones así como sobre la actualidad artística de las islas (se ha elegido la crítica de Juan Luis Calbarro por ajustarse más a la crítica de arte entendida como reflexión centrada en una determinada muestra); *El Mundo-El día de Baleares* reserva una página semanal a la crítica de arte que denomina *Artes*, y en ella el espacio tiene una columna (*La Galería*), con comentarios diversos de la actualidad expositiva, y el resto puede dedicarse a una o dos exposiciones.

Elaboración de fichas

En primer lugar se han establecido unos criterios de baremación que se han plasmado en la elaboración de tres tipos de ficha, numeradas del uno al tres. La primera consta del subrayado del texto en diferentes colores en función de unos determinados ítems, y la consignación cuantitativa (aproximada) en gráfica (ficha I) de los datos obtenidos; la ficha II se centra en la interpretación, y tomando como material todo lo que en el texto se ha subrayado como tal, se somete a un análisis en función de nuevos ítems que seguidamente se trasladan cuantitativamente a otra gráfica; la tercera está dedicada a la valoración y selecciona todo el subrayado hecho en el texto respecto a este ítem y lo desmenuza en un análisis lingüístico que selecciona las frases, determina qué aspectos son los que estas frases indican como valor, las adjetivaciones positivas y negativas que los

ponen de manifiesto y la impresión global del juicio que se obtiene de la lectura del texto.

Ficha I

Lo que se pretende, en primer lugar es, a partir del texto, recoger los datos que hagan referencia a datos que pueden considerarse objetivos, como son las alusiones histórico-culturales, los datos sobre el artista, y los que describen las obras o la propia muestra; en segundo lugar, señalar todo lo que en el texto puede considerarse interpretación (ya que excede a la aportación de datos informativos) y lo que claramente (por contener calificaciones adjetivadas) puede entenderse como valoración. Cada uno de estos cinco aspectos tienen atribuido un color y al realizarse el subrayado del texto, ponen de manifiesto la mayor o menor abundancia de uno u otro dato, lo que permite, aproximadamente, darles un valor cuantitativo que se puede consignar en gráficas.

El hecho de distinguir, entre los datos objetivos, los histórico-culturales, los del artista y los de la exposición se hace expresamente para poder detectar si se sigue generalmente un mismo criterio: incluir a menudo datos de la trayectoria o repercusión de la obra del artista, o justificar la obra basándose en su biografía, da cuenta de un tipo de abordaje distinto al resultante de considerar la obra dentro de un contexto que la acompaña, o del que se detiene en describir las obras para, a partir de ellas, emprender la interpretación. El hecho de seleccionar unos u otros datos da pistas claras de los distintos tipos de abordaje de la interpretación y evaluación posterior y por eso se consignan.

La inclusión de datos histórico-culturales indica la práctica habitual a la que nos hemos referido al señalar la necesidad de acudir a disciplinas auxiliares para poder interpretar la obra; el medio periodístico no es el lugar adecuado para que incluya estos datos en profundidad, pero el hecho de que intervengan parece obedecer a la pretensión de mostrar el nivel de formación que posee el crítico; el aludir al artista también indica el seguimiento que el crítico tiene del autor y la importancia que da al hecho de la coherencia de su trayectoria; y la descripción de obras señala la necesidad del crítico de demostrar en base a datos objetivables, la “verdad” de lo que interpreta.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

Ítems:

Referencias histórico-culturales: tanto al ámbito cultural en general, como al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas

	REFERENCIAS	ARTISTA	INFO-EXPO	INTERPRET	VALORACIÓN
100%					
90%					
80%					
70%					
60%					
50%					
40%					
30%					
20%					
10%					

Ficha II

Siendo la interpretación y la valoración lo que más nos interesa, se les dedican dos fichas aparte. La ficha II está destinada a la interpretación.

Todo lo que en el subrayado inicial del texto se señala como interpretación (en amarillo) se somete a una nueva discriminación para confirmar cuál es el material sobre el que prefiere basar el crítico su discurso; así, se distinguen de nuevo distintos ítems, en este caso, seis, que hacen referencia al artista, a los precedentes histórico-artísticos, a la tendencia a la que pertenece, al efecto causado en el espectador, a los contenidos formales o simbólicos y a la calidad o eficacia de la ejecución.

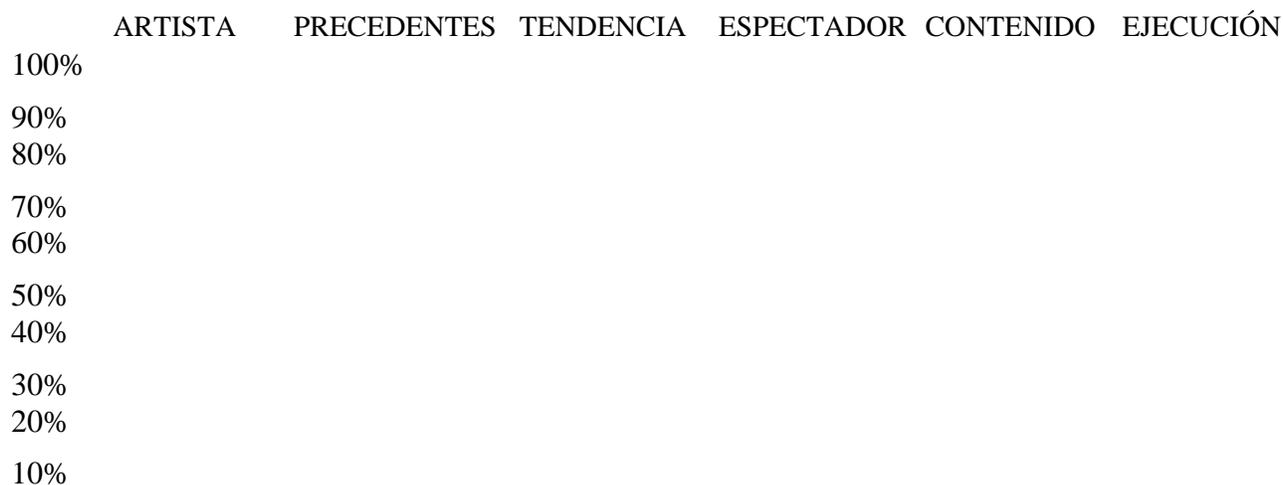
Páginas atrás se ha señalado que el tipo de obra condiciona, en gran medida, el tipo

de crítica, y esto es claramente así; no puede incidirse en cuestiones de ejecución cuando los medios que utiliza no son reseñables ni por lo novedoso ni por su especial calidad pero, al margen de esto, el recurso a uno u otro argumento para fundamentar las interpretaciones darán idea de las distintas orientaciones de cada uno: del que atiende a las declaraciones del artista, el que critica toda una tendencia estilística, o el que valora el impacto emocional o sensorial provocado en el espectador.

FICHA II. INTERPRETACIÓN

Ítems:

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



Ficha III

Se dedica a la valoración. El material a analizar procede del subrayado inicial del texto (en este caso en rosa) y se analiza frase a frase los aspectos que se han valorado y las adjetivaciones positivas y negativas que se han usado. Es posible detectar que en ocasiones la valoración queda entre líneas y que no es posible obtener frases contundentes que muestren la posición adoptada por el crítico; esto también se reseña ya que constituye una actitud de pretendida neutralidad que delega el juicio en el espectador.

FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**
- **Aspectos valorados**
- **Adjetivación positiva / negativa**
- **Calificación global**

TRABAJO DE CAMPO

Selección de textos

Aplicación de fichas

Elaboración de gráficas

(Ver anexo 1 para las críticas de Biel Amer, de *Diario de Mallorca*; anexo 2 para las de Juan Luis Calbarro, del diario *Última Hora*; anexo 3 para las de Asun Clar, del diario *El mundo-El día de Baleares* y 4 para las de Cristina Ros, del *Diari Balears*).

Perfiles globales por autores

Después de aplicar cada una de estas fichas a los artículos seleccionados se elaborará una gráfica global por autor, que unifique los datos parciales y sea comparativa. Sobre estos resultados finales se tratarán de determinar las directrices generales indicadoras del modelo de crítica de cada uno de los autores de modo que se les asignará uno de los que anteriormente se han descrito (resignada, reactiva o generativa) y se clasificarán sus estilos y orientaciones en función de una batería de categorías confeccionada al efecto.

TABLA I. ANÁLISIS DE TEXTO

	AMER	ROS	CALBARRO	CLAR	AMER	ROS	CALBARRO	CLAR	AMER	ROS	CALBARRO	CLAR	AMER	ROS	CALBARRO	CLAR	AMER	ROS	CALBARRO	CLAR
	Referencias				Artista				Info-exposición				Interpretación				Valoración			
Girbent	20							20	10			10	40		80	40	30		20	30
H ^a animada	30								20				40				10			
Calatrava					10	20	20			30	10		20	30	30		70	20	40	
Fontcuberta	20							20		40		20	40	20		30	40	40		30
Minimalism	30	10		20					30	10		30	10	40		40	30	40		10
Kahlen	30			20	30			10				20	40			30				20
Caro	40	10				20	30		10	30	30		30	30	20		20	10	20	
Salom	20			20				10				10	10			30	70			30
Matas	20			10	20	10		20	10	20	10	30	10	40	70	30	40	30	20	10
Forteza					10	10			10	30			40	30			40	30		
E. Crónica		10				10	20			30	10			30	30			20	40	
A. de Felipe			20				10												70	
U. Cinética		40	20	20						40	10	30		10		30		10	70	20
G. del Cerro			20									30			50	40			30	30
Vélchez				10			10	10			10	10			40	40			40	30
Valdés		20	10			10	20			20				30	60			20	10	
Serra						30				30				30				10		
GLOBAL	210	90	70	100	70	110	110	90	90	280	80	190	280	290	380	310	350	230	360	210

**TABLA II. INTERPRETACIÓN
RESULTADOS GLOBALES**

	AMER	ROS	CALBARRO	CLAR	AMER	ROS	CALBARRO	CLAR	AMER	ROS	CALBARRO	CLAR	AMER	ROS	CALBARRO	CLAR	AMER	ROS	CALBARRO	CLAR				
	Artista				Precedentes				Tendencia				Espectador				Contenidos				Ejecución			
Girbent			20	20	20				20							10	20		70	30	40		10	40
H ^a animada					20								20				60							
Calatrava		40												10	10		80	50	70		20		20	
Fontcuberta	20	30		30	20	10							20	40		30	40	30		40				
Minimalis					50				50	60				10				30						
Kahlen	20			30	40			30									40			40				
Caro		30			30	10			30				10		20		10	50	30		20	10	50	
Salom	20			10	10			30									50			40	20			30
Matas		30	10	20	20			20	10					20	10	30	30	50	80	30	40			
Forteza	30	30			10				10									50			50	20		
E. Crónica		20	20								30							80	50					
A. de Felipe				10				20			20	30			20				60					40
U. Cinética									70	60	80			10		10		20	40	10				
G. del Cerro				40															100	50				10
Vélchez			20	30								10			20				50	20			10	40
Valdés		20				30	20											40	40			10	40	
Serra		30												30				40						
GLOBAL	90	230	70	190	220	40	20	100	120	130	110	120	50	120	80	80	330	440	590	260	190	40	130	160

2.-ASIGNACIÓN A CADA AUTOR DE UN MODELO DE CRÍTICA

Una vez aplicados los elementos de baremación a una selección de artículos de prensa de cada uno de los críticos de arte de los diferentes diarios de Mallorca, pueden sacarse las conclusiones que permitan plantear cual está siendo la orientación de estas prácticas.

De los datos obtenidos sobresalen algunos que permiten considerarse:

En cuanto a la abundancia de “referencias”, es decir, la información relativa al marco estilístico en el que se enmarca la obra del autor (que no hay que confundir con el apartado de “precedentes” que se consigna en la interpretación ya que éste último utiliza los datos para hacer comparaciones o buscar vínculos inéditos considerados parte de la interpretación que hace el crítico), destacan los artículos de Biel Amer; respecto a los datos de la exposición (los que describen las obras o la propia muestra) sobresale en número a estas alusiones las críticas de Cristina Ros; en cuanto a la interpretación, es Juan Luis Calbarro quien dedica más espacio a este aspecto, seguido de Asun Clar, y por último Cristina Ros y Biel Amer con resultados muy similares; en cuanto a la valoración, Juan Luis Calbarro y Biel Amer están a la par, y muy por debajo, Cristina Ros y Asun Clar, que están en valores muy parecidos.

Estos resultados sostienen la conclusión sobre el tipo de crítica que realiza cada uno de ellos:

-Biel Amer pone el peso en la valoración (35%, dato similar al 36% de Calbarro) seguida, aunque por debajo, por la interpretación (28%, el menor de todos ellos 29%, 31% y 38%); respecto a los datos objetivos, destaca la importancia dada a las referencias (21%), de modo que los datos sobre el artista (7%) y sobre la descripción de obras y exposición (9%), son prácticamente insignificantes. Su crítica es pues eminentemente valorativa, y la interpretación que realiza está fundamentada en datos que establecen relaciones y precedentes artísticos (22%), pero sobre todo se basa en la atención a los contenidos simbólicos y estéticos de las obras (33%).

-Cristina Ros realiza un tipo de crítica basada en una interpretación (29%) que se apoya en la información de las piezas de la exposición (es, con diferencia, la que dedica más atención a esta cuestión 28% respecto a 19%, 9% y 8%), pero dedica también espacio a la valoración (23%, frente al 36%, 35% y 21% del resto). La información relativa al contexto artístico al que pertenece el artista tiene poca presencia (9%) y sin embargo, los

datos biográficos o relativos a la trayectoria del artista se equiparan a los de Calbarro (11%) frente al 9% y 7% de los demás. Su crítica es sobre todo interpretativa y también valorativa pero muy centrada en las obras concretas de la exposición que comenta. En la interpretación, sobresale por el interés mostrado hacia las intenciones declaradas por el artista, por el efecto que causa en el espectador y por la defensa de tendencias estilísticas en su conjunto, prestando escasa atención a la habilidad técnica.

-Juan Luis Calbarro concede prácticamente la misma importancia a la interpretación (38%) que a la valoración (36%), y respecto a los datos objetivos, se centra más en los referidos al artista (11%, igual que Ros), pero les dedica casi lo mismo que a los otros dos (7% a las referencias y 8% a la descripción de obras). Su crítica es pues fundamentalmente interpretativa y valorativa, poco basada en datos objetivos y centrada de forma muy elocuente en la interpretación de contenidos (59%).

-Asun Clar dedica significativamente menos espacio a la valoración que los otros tres (21%, respecto al 23%, 35% y 36% de ellos) y es la interpretación la que mayor porcentaje ocupa (31%) destacando las referencias a la descripción de las obras (19%) aunque le supera con creces Ros con un 28%. Su crítica es pues fundamentalmente interpretativa e informativa y tiene muy en cuenta la opinión del artista (19%) pero no tanto como lo hace Ros (con un 23%).

Así, si se retoman los modelo-tipo de crítica que antes se han perfilado, se concluye que dos de ellos (Biel Amer y Juan Luis Calbarro) realizan un tipo de crítica REACTIVA, en la que la valoración adquiere una gran importancia; y los otros (Cristina Ros y Asun Clar), un tipo de crítica RESIGNADA, en la que predomina la información como base de apoyo a la interpretación.

Entre los dos que realizan la crítica reactiva se distingue en cada caso un distinto tipo de valoración ya que en la que realiza Biel Amer destacan más las evaluaciones negativas (ver la diferencia entre adjetivaciones en las fichas número III dedicadas a la valoración) que las positivas y una argumentación más subjetiva.

Este tipo de clasificación (reactiva, resignada o generativa) se ha aplicado aquí de forma preferente, ya que es la respuesta frente a la disminución de la relevancia social de la crítica de arte en prensa la que se está analizando y estas tres categorías responden a ello: la reactiva, haciendo frente a esta mengua de intervención en el juicio estético de las obras, poniendo el acento en la valoración; la resignada, cediendo el espacio de la valoración a la interpretación y la información de modo que destaca por su tono didáctico; y la creativa, volviendo a la crítica subjetiva y eminentemente literaria que realizaban los críticos románticos, aunque ahora ya no basándose en la emoción sino poniendo el tono en la creación de teorías en una suerte de metadiscurso lingüístico.

Sin embargo, otras muchas clasificaciones pueden aplicarse al análisis de las críticas aquí realizadas, y aunque sea un asunto tangencial al propio objeto de este trabajo, dado que se poseen datos suficientes, se reseñarán aquí algunas de ellas.

El número posible de categorías a establecer es numeroso y cada autor que ha

estudiado el tema propone la suya. Así, retomando las distintas propuestas, se elaborara una clasificación que pueda ajustarse a los datos que poseemos para ilustrarla.

En primer lugar las dos grandes divisiones se realizan entre crítica SUBJETIVA y OBJETIVA.

Como se decía, la crítica subjetiva sigue teniendo continuidad en aquellos autores que, partiendo de la obra sólo como punto de inicio, desarrollan un discurso que va más allá de la obra en sí, apoyándose en disciplinas complementarias como la filosofía, la lingüística, la psicología o la literatura, pero el discurso que elaboran no se sostiene necesariamente en las obras. Ninguno de los críticos aquí analizados puede encuadrarse en esta tipología.

El otro gran apartado corresponde a la crítica objetiva, entendida como interpretación basada en datos procedentes de diversos campos que, según pongan su peso en uno u otro aspecto, determinarán sus diferencias. Esta crítica es la que generalmente se denomina crítica analítica ya que atiende a las distintas partes que intervienen en la lectura de la obra (a diferencia de la subjetiva, que la acomete como un todo) y para ello recurre a distintos métodos de aproximación.

El esquema pues que se propone determina las siguientes categorías:

Todo texto crítico (analítico, en el sentido descrito de la palabra) puede desglosarse en tres grandes categorías que se proponen de la manera siguiente:

A-IDENTIFICATIVA: datos objetivos que a su vez pueden ser:

- datos del **artista**, que sería BIOGRÁFICA
- datos de la **exposición**, INFORMATIVA
- referencias al contexto artístico, CONTEXTUAL

B-HERMENÉUTICA: crítica como **interpretación**

C-VALORATIVA: crítica como **juicio** (también llamada taxológica o axionómica⁵⁷)

Como se ve, cada una de estas calificaciones se ajusta a los parámetros que se han evaluado en la “Tabla 1. Análisis del texto” de este trabajo, aplicada a cada una de las críticas seleccionadas; por tanto se puede incluir a cada crítico en cada una de las categorías propuestas. Las categorías B y C (Hermenéutica y Evaluativa) se analizan con más detenimiento más adelante:

Extrapolando los datos a grandes rasgos (es decir, sin sujetarse exclusivamente a los porcentajes sino traduciendo de ellos las tendencias dominantes) realiza una crítica más IDENTIFICATIVA Cristina Ros, ya que apoya su discurso notablemente en datos de la exposición por lo que podría calificarse también de INFORMATIVA. Es también

⁵⁷ Ambos términos fueron citados por A. M. Guasch en una de las conferencias pronunciadas en mayo de 2007 dentro del programa del máster *Pensar l'art avui* ya citado.

IDENTIFICATIVA la realizada por Asun Clar aunque el acento está distribuido casi por igual en los datos del artista, los de la exposición y los del contexto.

Sin ser identificativas sino EVALUATIVAS, las críticas de Biel Amer destacan, respecto a la parte descriptiva, por los datos que incluye respecto a las referencias del contexto artístico en la que se sitúa el artista, por lo que puede calificarse también de CONTEXTUAL. También son EVALUATIVAS las de Juan Luis Calbarro, ya que concede poca importancia a los datos identificativos, sin prácticamente ninguna alusión a las referencias al contexto, y sí con un importante peso depositado en la interpretación, por lo que también las consideraremos HERMENÉUTICAS .

Respecto a este primer esquema adjudicaremos las siguientes categorías:

Biel Amer: crítica EVALUATIVA y CONTEXTUAL

Cristina Ros: crítica IDENTIFICATIVA e INFORMATIVA

Juan Luis Calbarro: crítica EVALUATIVA y HERMENÉUTICA

Asun Clar: crítica IDENTIFICATIVA

B- Crítica HERMENÉUTICA: basa su discurso en la interpretación y para ello se sirve de distintos argumentos respaldados en tres grandes campos y que pueden consignarse a los parámetros establecidos en la “Tabla II. Interpretación. Datos globales”:

El artista: crítica PRODUCTIVA⁵⁸, interesada en el mensaje propuesto por el artista

El espectador: EXPRESIVISTA⁵⁹, interesada en la transmisión de emociones

La obra: Ejecución técnica, valora la pericia en el oficio ACADÉMICA

Contenidos: Formales, FORMALISTA (referente Greenberg)

Simbólicos, ICONOGRÁFICA (referente Panofsky)

Psicológicos, PSICOANALISTA (referente Lacan, Foster)

Semióticos, POSESTRUCTURALISTA (referente R. Krauss)

Ideológicos, INSTRUMENTALISTA (J. Rancière, Ch.Mouffe)

Sociales, SOCIOLÓGICA (referente B. Bulloch)

Precedentes y tendencias en Hª del arte, HISTORIOGRÁFICA
(frecuente años atrás)

La crítica hermenéutica es interpretativa pero los parámetros que utiliza actualmente varían en función de la obra: se eligen los más adecuados para dotar de sentido a la pieza objeto de interpretación. Esta circunstancia, en la que están disponibles diversidad de herramientas, es lo que denominamos “pluralismo” y es el modo habitual de proceder en la interpretación de las obras. Esto no ha sido así siempre: por ejemplo, en los años sesenta y setenta era frecuente la traducción en clave formalista, psicoanalítica, o estructuralista.

Una instancia común a la crítica es la interpretación pero, según palabras de Vicente

⁵⁸ “Goethe habla en este sentido de una crítica productiva en referencia al planteamiento de la cuestión ¿qué se propone el artista?”, citado por A. M. Gausch, “Las estrategias de la crítica de arte”, *La crítica de arte, op. cit.*, p. 222.

⁵⁹ La expresividad y el instrumentalismo, junto con el formalismo son los tres parámetros propuestos por E. B. Feldman como grados de medición del juicio, citado por A. M. Guasch, *ibidem*, p. 233.

Jarque⁶⁰ “no existen patrones fijos por tanto no hay una solución definitiva a la interpretación; si la hubiera, moriría; la conversación es eterna”.

Los críticos aquí analizados no se definen pues por ninguna tendencia concreta sino que aplican en cada ocasión el argumento que más conviene a las obras y para ello se centran en los contenidos y las posibilidades de expresar sentido que albergan. Sin embargo, sí puede hacerse una cierta clasificación respecto a la consideración que otorgan al objetivo expreso del artista y a la eficacia comunicativa respecto al espectador, asuntos ambos que actualmente son con frecuencia despreciados ya que se contempla la obra al margen de la intención del artista, como producto disponible para la interpretación y, por tanto, no necesariamente accesible al diálogo con el espectador medio.

Así, convendremos que los cuatro críticos son pluralistas respecto al método interpretativo que aplican, pero se pueden distinguir los siguientes rasgos particulares:

- Biel Amer PLURALISTA
- Cristina Ros, PLURALISTA, PRODUCTIVA y EXPRESIVISTA
- Juan Luis Calbarro, PLURALISTA
- Asun Clar, PLURALISTA y PRODUCTIVA

Hay que hacer constar que uno de los ítems que se han consignado en la tabla II hace referencia a la “Tendencia” y con él se pretende reflejar la valoración que se realiza de una determinada muestra no en función de las obras concretas sino en virtud de su pertenencia a una u otra corriente. En este caso habría que señalar que se trata de una elección puramente personal, en función del gusto del crítico, y en este sentido podría hablarse de una cierta subjetividad en los argumentos.

C- EVALUATIVA

Como ya se ha dicho al analizar el esquema general los dos autores que realizan una crítica con un cierto peso en la evaluación son Biel Amer y Juan Luis Calbarro

Hay dos teorías⁶¹ respecto a los criterios para medir el valor estético de un objeto:

-Subjetivistas: rechazan o valoran una obra porque no gusta o no la entienden.

Habla del gusto personal.

-Objetivistas: es inaplicable porque no existe un criterio director único.

Aplicable sólo en los formalistas respecto a tres propiedades:

-Unidad (orden, claridad, armonía, proporción, equilibrio)

-Complejidad (expresión de una idea diversa y rica sin caer en el caos y desconcierto)

-Intensidad (aspectos expresivos y comunicativos, elocuencia)

⁶⁰ V. Jarque es crítico de arte en el suplemento *Babelia* de *El País* y profesor de estética en la Universidad de Bellas Artes de Cuenca. Realizó este comentario en el postgrado *Pensar l'art avui*, ya citado, en mayo de 2007.

⁶¹ Es la clasificación propuesta por A. M. Guasch en su conferencia realizada en mayo de 2007 con motivo del máster *Pensar l'art avui* ya citado.

Entre estas dos opciones se puede concluir que, a grandes rasgos, la crítica evaluativa que realiza Biel Amer es SUBJETIVISTA ya que en ocasiones los argumentos esgrimidos no son evidentes. La de Juan Luis Calbarro es más OBJETIVISTA, aunque cuando se refiere a los juicios sobre tendencias se manifiesta claramente contrario a algunas de ellas (pop, arte cinético) sin que se expresen otros motivos que los puramente de gusto personal.

Si tratamos de reunir todos los calificativos anteriormente aplicados la clasificación quedaría de la siguiente manera:

Biel Amer: crítica REACTIVA, OBJETIVA, CONTEXTUAL, PLURALISTA y EVALUATIVA-SUBJETIVISTA

Cristina Ros: crítica RESIGNADA, OBJETIVA, IDENTIFICATIVA, INFORMATIVA, PLURALISTA, PRODUCTIVA y EXPRESIVISTA

Juan Luis Calbarro: crítica REACTIVA, OBJETIVA, HERMENÉUTICA, PLURALISTA, EVALUATIVA-OBJETIVISTA

Asun Clar: crítica RESIGNADA, OBJETIVA, PLURALISTA y PRODUCTIVA

QUINTA PARTE OPCIONES DE FUTURO

Visto el pasado, analizadas las condiciones que afectan al presente de la crítica de arte en prensa, y los distintos tipos de actitudes que se pueden mantener respecto a esta situación, se proponen a continuación algunas conclusiones orientadas a perfilar las opciones de futuro que se consideran más idóneas para enfrentarse a la relegación de la crítica como referente de criterios estéticos al papel secundario (como se ha venido demostrando a lo largo de este trabajo) que hoy ocupa.

Recapitulando lo dicho hasta ahora nos encontramos con el siguiente razonamiento:

Si consideramos que el juicio del crítico no es necesariamente privilegiado a causa de:

- La heterogeneidad del gusto del sujeto
- La ausencia de discursos dominantes
- La falta de perspectiva histórica
- La hegemonía de lo cultural

Y, teniendo en cuenta la actual importancia del espectador debido a:

- El papel destacado de la experiencia artística para crear significados
- La democratización del gusto y su posibilidad de aprendizaje
- La necesaria especialización del público consumidor de arte actual

Parece que la doble alternativa planteada al principio:

*Considerar la experiencia del espectador-experimentador como determinante del valor de la obra

*Privilegiar la experiencia del crítico por lo que tiene de experto acumulador de experiencias y conocimientos y por su capacidad para transmitirlos

se decantaría a favor de la primera opción; es decir, valorar la experiencia del espectador en el proceso de recepción de una obra que requiere de esa lectura para completar su sentido sin necesidad de intervención de un experto que le mediatice para

elaborar su juicio; si además admitimos la universalidad del juicio de gusto, la posibilidad de que éste alcance la excelencia mediante una educación basada en experiencia y conocimientos, y la previsible calidad del juicio del público del arte contemporáneo por estar necesariamente iniciado para poder acceder a la recepción adecuada de los productos que se le proponen, nos encontramos en una situación en la que, respecto a este público especializado, y teniendo en cuenta el papel secundario al que ha sido relegado el crítico, la segunda opción, es decir, la de privilegiar la experiencia del crítico por su capacidad de emitir un juicio de valor considerablemente superior al del público requerirá necesariamente para su defensa una serie de supuestos que se expondrán a continuación.

FACTORES QUE FUNDAMENTAN EL PAPEL DE LA CRÍTICA DE ARTE EN PRENSA

Características que debe reunir el crítico

Como se ha visto, las características que debe reunir el sujeto que realiza la crítica de arte han sido ampliamente debatidas, pero por su importancia nos referiremos nuevamente a Hume, que ha sido el protagonista más citado a lo largo de todo este trabajo. Para él, los críticos competentes (en cuya coincidencia de juicio se basaría la norma del gusto) deberían reunir una serie de características: la *delicadeza de gusto*, la *práctica de juzgar*, la *comparación* entre obras, estar *libre de prejuicios*, y *el buen sentido*; para Hume, la no presencia de alguna de estas facultades es la que impide que el juicio sea competente y se precisan los expertos a causa de la dificultad que implica la delicadeza (que consiste en percibir todos los componentes de la obra, debiendo el crítico ser consciente de las condiciones de su producción y de los intereses del artista) ya que reduce las personas que puedan hacerlo.

Los supuestos que aduce siguen en vigor, sobre todo en lo que respecta a la práctica de juzgar, la comparación entre obras y la delicadeza (sólo si comprende la consideración de los condicionantes de la producción y las intenciones del artista), pero lo referente al estar libre de prejuicios y tener buen sentido es, como se ha visto, difícil en un ambiente artístico en el que el mercado y la tiranía mediática imponen sus criterios.

El asunto al que no se alude es la importancia actual de conocimientos sobre teoría estética para poder interpretar obras que se presentan como objetos simbólicos (*crítica generadora* de metadiscurso), ni tampoco la atracción propia de la escritura (que en la *crítica generadora* literaria constituyó uno de los valores de la crítica romántica).

Así, si se retoman estos asuntos se pueden relacionar globalmente una serie de factores que idealmente debería reunir el crítico:

-Calidad de escritura (escritura como vehículo iluminador); permite la posibilidad de persuadir retóricamente al público con las mismas armas que emplea el escritor en su

campo específico.

-Amplia información y experiencia de lo que sucede en arte contemporáneo (artistas, procesos creativos, movimientos) y de la historia del arte.

-Conocimientos de ciencias auxiliares con las que apuntalar interpretaciones que abran nuevos sentidos. La naturaleza de la obra de arte actual exige el tratamiento multidisciplinar o “culturalista” de lo artístico.

-Especial sensibilidad estética: hay toda una línea histórica que se inicia en Baudelaire que exige que se debe poseer temperamento artístico para ser un buen crítico de arte. Ya se ha comentado que este aspecto, dada la naturaleza de la obra de arte actual, no es una condición estrictamente necesaria.

Papel futuro de la crítica de prensa

Todas estas exigencias permiten defender por sí mismas la existencia de un juicio cualitativo del crítico respecto al menos “experto” del público-espectador del arte contemporáneo; según palabras de Calvo Serraller, “la existencia de los críticos de arte profesionales sólo se justifica en la medida de una ausencia de criterio colectivo”⁶² y no se puede decir que exista criterio colectivo respecto al arte actual.

De lo que se trata es pues de aceptar la existencia de dos tipos de crítica simultáneas:

1-La que se dirige al espectador informado.

En el caso del público informado hay que contemplar que las mismas características (salvo la capacidad de expresar teóricamente el juicio mediante la escritura) que se han propuesto para el crítico puede reunir las una gran parte del público especializado; éste acude a las exposiciones y a los certámenes y consulta en los medios los acontecimientos que afectan a todo este ámbito artístico. En este caso la intervención del crítico de arte en prensa adoptará un papel complementario del resto de las fuentes de información, convirtiéndose en una reflexión más que este espectador conocedor podrá tener o no en cuenta para orientar su propio juicio; los casos en los que el juicio proceda de un autor influyente por los mecanismos alternativos que tenga establecidos con el mercado o las instituciones, tendrá, lógicamente, una repercusión mayor en este tipo de público.

En este caso, podrá ser también este espectador especializado uno de los destinatarios del tipo de crítica que se dirige al mercado intelectual (como se señalaba desde las conclusiones de la mesa de debate organizada por la revista *October*)⁶³, cuyo objetivo es

⁶² F. Calvo Serraller, “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol 1, Valeriano Bozal (ed.), *op. cit.*, p. 170.

⁶³ “Round Table: The Present Conditions of Art Criticism”, *October*, n° 100, Primavera 2002, pp. 22-228 recogido en la obra A. M. Guasch (Coord.), *La crítica de arte. Historia, Teoría y Praxis*, *op. cit.*

participar en un debate centrado en las ideas difundíendolas a través de medios especializados o en ámbitos universitarios.

2-El otro tipo de crítica es la que se dirige al espectador medio, es decir, a un público no necesariamente experto, aunque sí interesado, en la actualidad del arte.

Pero como de lo que se trata aquí es de la crítica de arte en prensa, y ya se ha señalado la especial connotación de este medio, habrá que descartar la especialización que requiere la dirigida al debate intelectual (ya que no es el ámbito que le corresponde) y centrarse en la que se dirige al espectador -casual o asiduo- de exposiciones (y a los protagonistas de la muestra), que son los naturales lectores de esta crítica.

Así, si distinguimos entre el nivel de preparación del espectador convendremos que hay varios posibles y que a esta variedad deberá ceñirse el texto. Por un lado, la dificultad comentada respecto al producto artístico contemporáneo impide descartar una vuelta a la función pedagógica de la crítica, por muy desprestigiada que esté esta función; esto respondería a una concepción democratizadora del arte que, como sostiene Thomas Crow⁶⁴, evite que se encierre en un círculo elitista favoreciendo (junto a la organización de exposiciones, publicaciones y conferencias) aproximaciones al hecho artístico que puedan ser entendibles por una mayoría menos cualificada.

Pero por otro lado, esta labor didáctica no debe significar una disminución de la consistencia de los fundamentos que sostienen los argumentos. La interpretación será la pieza clave en este tipo de crítica, y requerirá acudir, en ocasiones, a conocimientos procedentes de ciencias auxiliares, pero exigirá que estas aportaciones se apoyen en datos presentes en la obra de modo que puedan alegarse razones a cada uno de los sentidos que se planteen.

Respecto a la valoración, si se atiende al presupuesto de que la recepción es determinante (como se ha venido insistiendo a lo largo de todas estas páginas) para lograr la comunicación entre artista y espectador a través de la obra, se considera que lo que se debe hacer es indicar los aspectos que puedan resultar chocantes, logrados, incoherentes o fallidos, pero permitiendo que sea el lector el que adopte su propia posición respecto a lo que se señala.

Modelo de crítica propuesto

El modelo de crítica que se propone como el más adecuado estará basado en dos pilares fundamentales:

-1. La interpretación, que permite sugerir nuevos modos de recepción de la obra y abrirla a nuevos sentidos no claramente explícitos en su origen, pero no exenta de objetivos pedagógicos.

⁶⁴ Así lo expresa en la entrevista contenida en la obra de A. M. Guasch, *La crítica dialogada, op. cit.*, p. 33.

aportación argumentada.

ANEXO 1

ARTÍCULOS BIEL AMER

PEP GIRBENT

Pintura

Galería Horrach Moyá

Hasta finales de junio

Honoré de Balzac puso en su corta y excelente novela *La obra maestra desconocida* una de las más agudas visiones que el artista tiene sobre la obra, sobre su obra. La imposibilidad de alcanzar la belleza final obliga a su autor a dejar inacabada su obra a la vez que pone de manifiesto la inalcanzable plenitud de la belleza de las cosas y la irredenta ansiedad por alcanzar esa belleza inaprensible al instante. Balzac sitúa la acción de su historia dos siglos antes de que la pintura diera un giro brutal rompiendo con todos los cánones establecidos, liberando al artista de su esclavitud sobre la belleza. Baudelaire lo dijo, Balzac era un visionario.

Durante el siglo XX, la pintura realista o aquella que tomaba de la realidad su razón de ser, ha sido criticada y vapuleada de manera continua y hoy sigue siendo un reducto donde conviven formas de expresión burguesa y nada artística con otras cuya razón de ser está en la búsqueda de la belleza total, de la perfección técnica. Entre medias, un fino hilo sostiene aquellas obras pictóricas cuya única razón de ser sigue siendo la captura del instante, de ese pequeño y fugaz destello de luz que mantiene viva una ilusión. Así parece sustentarse la obra de Pep Girbent.

Aferrado a esa modo pictórico que transita la realidad, la pintura de Girbent no se aplica en subterfugios justificativos sino que, acepta sin paliativos su condición realista, de transmisora de momentos puntuales, captados inopinadamente, a hurtadillas. La cuestión no es tanto la exigencia de realidad del momento como la pervivencia de ese instante y ahí está el truco, la imagen fotográfica es el instrumento esencial para retener ese momento, luego la mano y la pericia del pintor, se encargan de ilustrar, en este caso sobre aluminio, la imagen captada por el ojo de cristal.

Girbent trata desesperadamente de fidelizar el instante a la realidad fotográfica en un juego provocativo cuyas intenciones van más allá del debate realista. De hecho ¿qué es más real, una fotografía o una pintura?, parece claro pero no tanto. Al fin y al cabo, la pintura, así es en este caso, surge de una imagen fotográfica y hasta su ejecución es cautiva de esa toma. Basta observar algunos cuadros para entender que el encuadre es fotográfico y no pictórico. El pintor no recompone el grupo fotografiado, incluso se resiste en recomponer los personajes de primera fila que a raíz de su movimiento han sido captados borrosos.

La obra de Girbent vuelve a situarnos frente al debate eterno de la pintura bien o mal hecha, así sin más. Y en esta tesitura él gana la partida, porque su obra pictórica es impecable, fidelísima impresión de unos recursos puestos al servicio de un fin más allá del puro decorativismo. Su pretensión de alcanzar la belleza del instante, cualquier instante es buena razón, le lleva como al protagonista del relato de Balzac a apurar hasta el máximo su capacidad plástica. En eso juega de nuevo en ventaja porque él tiene la imagen fotografiada, inalterada y perenne, no necesita un modelo ni estudios de luz, en la foto está todo.

Ciertamente, Girbent es un pintor con un potencial técnico impresionante, sus obras así lo corroboran, pero tan empeñado parece en capturar el instante, en buscar la piel de ese instante, que se queda con los cuerpos sin alma, incapaces de expresar algo más que lo mostrado. Tal vez ese espíritu queda impregnado en la imagen fotográfica, como pensaban algunos pueblos indígenas, relegando el trabajo del cuadro a un simple ejercicio de precisión, de equilibrio compositivo.

BIEL AMER

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

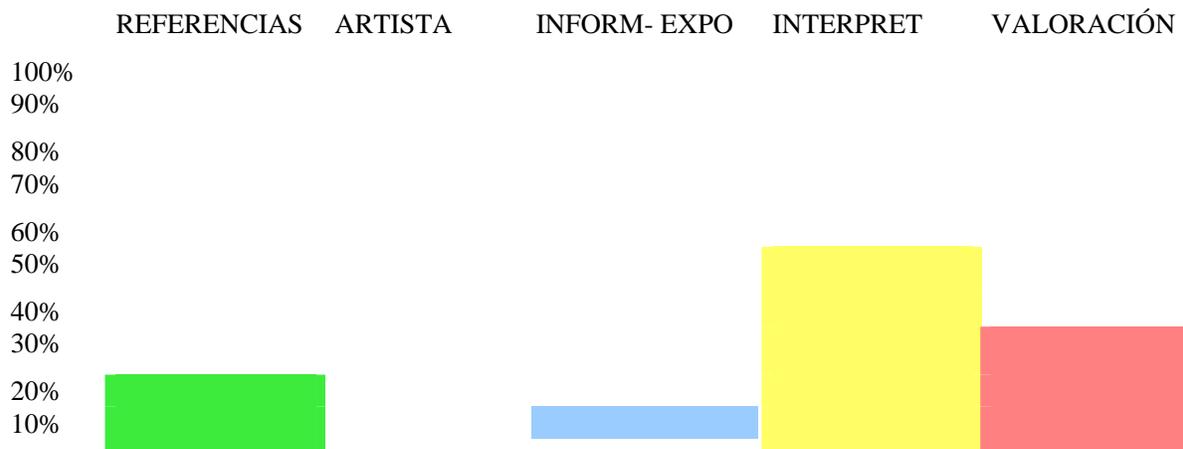
Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal

ARTISTA PRECEDENTES TENDENCIA ESPECTADOR CONTENIDOS EJECUCIÓN



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-vuelve a situarnos frente al debate eterno de la pintura bien o mal hecha, así sin más. Y en esta tesitura él gana la partida,

-su obra pictórica es impecable, fidelísima impresión de unos recursos puestos al servicio de un fin más allá del puro decorativismo.

-Su pretensión de alcanzar la belleza del instante, [...], le lleva [...] a apurar hasta el máximo su capacidad plástica.

-pintor con un potencial técnico impresionante,

-pero tan empeñado parece en capturar el instante, en buscar la piel de ese instante, que se queda con los cuerpos sin alma, incapaces de expresar algo más que lo mostrado.

-relegando el trabajo del cuadro a un simple ejercicio de precisión, de equilibrio compositivo.

- **Aspectos valorados**

La factura de la pintura. Su habilidad técnica

La capacidad de trascender lo exclusivamente pictórico

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

En el debate de la pintura bien o mal hecha [...] él gana la partida

Su obra pictórica es impecable

Fidelísima impresión de unos recursos puestos al servicio de un fin más allá del puro decorativismo

Potencial técnico impresionante

Negativa

Se queda con los cuerpos sin alma, incapaces de expresar algo más de lo mostrado

Relegando el trabajo a un simple ejercicio de precisión, de equilibrio compositivo

- **Calificación global**

En el debate sobre la calidad de la pintura, la manifiesta habilidad técnica del este artista demuestra su capacidad como pintor; su obra, en estrecha relación con la fotografía, ya que de ella parte para realizar sus obras, se interesa por plasmar pictóricamente ese instante que capta el medio fotográfico, pero en ese empeño pierde expresividad y queda relegado a un ejercicio compositivo

HISTÒRIES ANIMADES

VV. AA.

CaixaFòrum Palma. Hasta el 1 de julio

La entronización del cine como una de las siete manifestaciones artísticas parecía acaparar toda aquella producción cuya fuente fueran las imágenes en movimiento. La futura comercialización de los productos cinematográficos, la exclusión de formatos y la estandarización en la duración de las películas, arrinconó otras modalidades de imagen en movimiento a circuitos menos convencionales y a denominaciones como la de cine de autor, arte y ensayo, etcétera. La experimentación quedaba recluida a proyecciones en universidades o colectivos muy determinados.

La llegada de la televisión y la comercialización de pequeñas cámaras de vídeo abrió el campo a las imágenes en movimiento a otros ámbitos, sin embargo, poco a poco fueron rechazadas por el cine tradicional y tampoco hallaban hueco en la programación televisiva que los recluyó a horarios infames, y huérfano de canales de proyección y distribución, la apertura de los canales contemporáneos animados por comisarios y los nuevos galeristas, abrió las puertas a estas nuevas producciones que, poco a poco, fueron alcanzando las programaciones de museos, ferias y centros culturales, presentados no como obras cinematográficas sino como proyectos artísticos.

Así surgió una definición que tuvo cierta fortuna a finales de los noventa, el vídeo-arte, hoy a todas luces insuficiente para albergar toda la producción artística realizada en soportes cada vez menos convencionales o químicos y sí digitales. Además, el vídeo ha dejado de ser el soporte propio de esas producciones que a día de hoy resultan híbridos entre imagen real y digital, captada, generada y editada sin que exista un soporte tangible. Pero no todo es digital en las nuevas producciones, porque finalmente, la imagen no distingue del soporte sino de la creatividad de su autor. Y es que además, el cine antes y las nuevas tecnologías ahora, han puesto en duda la visión de la realidad, el concepto de lo que es real.

Al amparo de esas premisas surge la propuesta *Històries animades*, una presentación colectiva que reúne proyectos de diversa procedencia así como contenidos cuyo planteamiento hunde sus raíces en la estructura narrativa cinematográfica junto a otros cuyo elemento vertebrador es la propia imagen, sus formas y sus colores. Por eso mismo, la exposición resulta indispensable para establecer los nuevos baremos para distinguir aquello que podemos considerar una pequeña película, conocida también como cortometraje, frente a otra modalidad que cimienta su concepción sin atender estructuras narrativas clásicas.

Antes de entrar en materia creo conveniente insistir en el montaje de la exposición, tratado en cuatro espacios diferenciados para exponer una misma obra. La construcción de un espacio con gradas y un sofá para comodidad del espectador que puede presenciar la proyección de todos los trabajos seleccionados en una pantalla de grandes dimensiones y con un sonido adecuado. Otra sala donde se pueden ver en pequeñas pantallas, las obras a la carta. En espacios contiguos, distribuidos como pequeños salones y con monitores de televisión, se muestran las obras de forma individual o en pequeños grupos. Finalmente, esparcidos sobre una mesa, catálogos y libros sobre las obras y los artistas presentados, permiten atender las exigencias del espectador más interesado en acumular información sobre esos proyectos.

Entrando ya en materia, la selección concentra todo su interés sobre las nuevas historias animadas. La muestra reúne una treintena de proyectos realizados como cortos animados que van desde la animación "clásica", es decir, el dibujo más o menos realista, hasta otros proyectos de Tobias Anderson, Kota Ezawa o

Susan Jirkuff, hasta aquellos basados en la síntesis de la imagen, o sea, recoger el icono como fusión, es el caso de Lars Arrhenius, Catharina van Eetvelde o Sara Serrano y Eduardo Balanza, por citar solo algunos ejemplo singulares. El verdadero interés de la proyección radica en la actitud crítica de los proyectos, tanto en su aspecto más político como en el social, cultural o ecológico. Resulta vano enumerar cada uno de los proyectos porque en cada uno de ellos uno puede sentir la pulsión crítica que late descarnada sobre las imágenes o cómo de forma sutil, el espectador va entrando en un mundo de pesadilla gracias a las historias que se van sucediendo sobre la pantalla.

Fantasia, imaginación, se entrecruzan con pesadillas, alucinaciones, casi en el mismo plano, en esa dimensión en la que la realidad no deja de ser menos verdadera por el hecho de estar representada mediante el dibujo, en este caso animado. Son historias de nuestro tiempo surgidas de la necesidad de expresar pequeñas historias cotidianas ausentes de las grandes producciones y que han hallado en ese formato un modo expresivo capaz de generar reflexión, y en algunos casos, hasta una sonrisa.

Viernes, 8 de junio de 2007 **BELLVER** Diario de Mallorca **BIEL AMER**

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

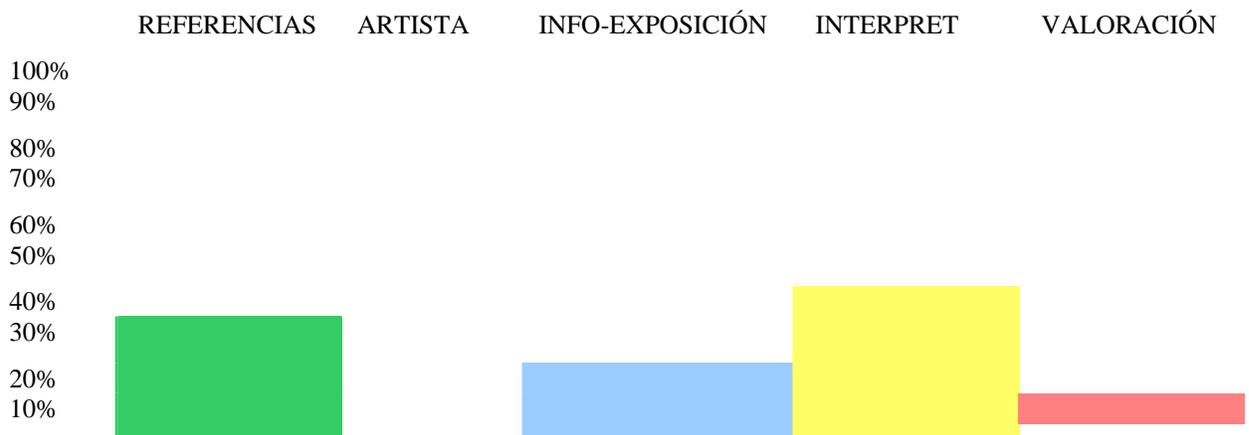
R Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

D Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

T Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

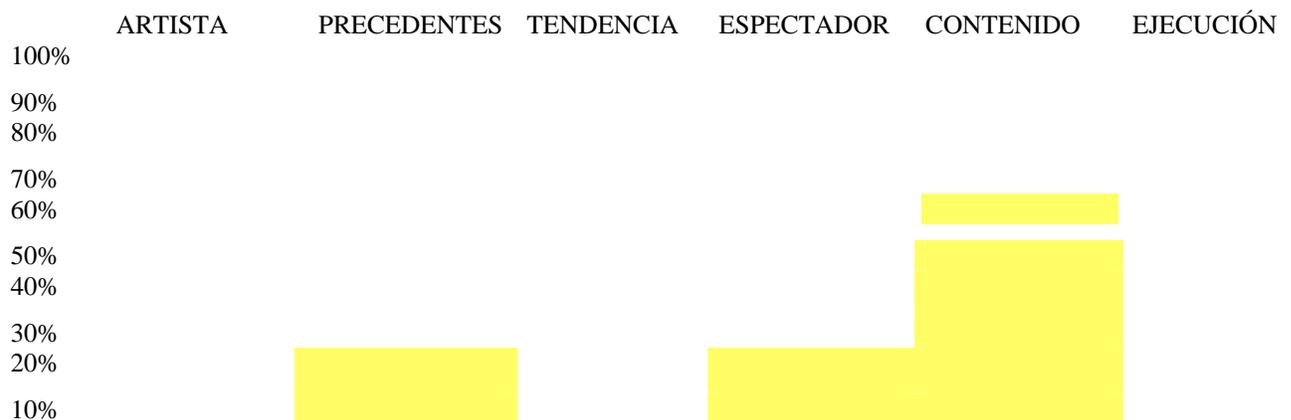
I Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

V Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-la exposición resulta indispensable para establecer los nuevos baremos para distinguir aquello que podemos considerar una pequeña película, conocida también como cortometraje, frente a otra modalidad que cimienta su concepción sin atender estructuras narrativas clásicas.

-El verdadero interés de la proyección radica en la actitud crítica de los proyectos, tanto en su aspecto más político como en el social, cultural o ecológico. (.) en cada uno de los proyectos uno puede sentir la pulsión crítica que late descarnada sobre las imágenes o cómo de forma sutil, el espectador va entrando en un mundo de pesadilla gracias a las historias que se van sucediendo sobre la pantalla.

-Son historias de nuestro tiempo surgidas de la necesidad de expresar pequeñas historias cotidianas ausentes de las grandes producciones y que han hallado en ese formato un modo expresivo capaz de generar reflexión, y en algunos casos, hasta una sonrisa.

- **Aspectos valorados**

-La capacidad de la muestra para dar a conocer las diferencias entre cortometrajes y creaciones de animación

-El contenido crítico de las obras

-El poder de conducir al espectador hacia determinados ámbitos

-La reflexión que son capaces de generar estas pequeñas historias cotidianas

- **Adjetivación positiva / negativa**

- **Positiva**

-Resulta indispensable para establecer nuevos baremos

-El verdadero interés de la proyección radica en la actitud crítica(.) Uno puede sentir la pulsión crítica

-Han hallado en este formato un modo expresivo capaz de generar reflexión

- **Calificación global**

La selección de las obras y su modo de exposición permite conocer un formato creativo ajeno a las narraciones cinematográficas clásicas que facilita la generación de historias menores que invita a la reflexión

LA QUIEBRA DE LA LÍNEA

SANTIAGO CALATRAVA

Museu Es Baluard

Hasta finales de abril

Santiago Calatrava (Valencia, 1951) es uno de los ingenieros de mayor prestigio en su profesión y de su estudio han salido alguno de los proyectos arquitectónicos más alabados y emblemáticos de los últimos tiempos. Entre esas alabanzas figuran el reciente premio Nacional de Arquitectura y el Príncipe de Asturias de las Artes del 99, todos esos, seguramente merecidos honores, le han sido otorgados gracias a sus logros como arquitecto e ingeniero. Sus obras generan el aplauso o la antipatía del público, pero sin duda, no dejan indiferente.

Para alcanzar tan altas distinciones y sobrada unanimidad en su campo profesional, Calatrava ha debido realizar numerosos dibujos, esquemas y líneas que luego han definido el carácter general de su trabajo. No es sorprendente que de su mano hayan salido esbozos que finalmente acaban convirtiéndose en sorprendentes formas arquitectónicas, de líneas puras, curvas capaces de configurar el horizonte y modificar el paisaje hasta dotarlo de una singularidad que acaba transformando el perfil de una ciudad o el interior de un espacio público.

Hasta ahí todo parece adecuarse al carácter propio de una carrera trufada de éxitos y acorde con la idiosincrasia ajustada a unos procesos no solamente técnicos, también creativos. Y es en este punto, el del trasvase creativo, donde la mayoría de arquitectos que pretenden compaginar su profesión con su devoción, pinchan en hueso. Dotados de un singular sentido del espacio, el arquitecto adecua cada fragmento interior a una función previamente pactada, mientras, para el exterior libera sus más íntimos deseos en busca de soluciones formales menos encorsetadas. Todo ello, por supuesto, supeditado a numerosos obstáculos, no solo económicos.

¿Significa eso que su trabajo es artístico? Ni mucho menos, la arquitectura ha pasado de la suntuosidad del Renacimiento a la funcionalidad del siglo XX, dejando, eso si, momentos de esplendor y creatividad únicos. Algunos de ellos, a caballo entre dos siglos, protagonizados por el propio Calatrava. Pero de ahí a que su trabajo arquitectónico avale su posibilidad artística, en sentido estricto, media un gran trecho. Y la exposición de Es Baluard confirma esta afirmación. En primer lugar, extraña que un museo que se precie decida, en su corta existencia, dedicar una exposición individual a un arquitecto cuya propuesta estriba en exponer su obra artística (¿?). Es cierto que otros museos lo han hecho con modistos o diseñadores, incluso con proyectos y maquetas de otros arquitectos, pero no es éste el caso. De todos modos, la visita a la exposición desvelará el cauce y el sostén de su obra.

Lo primero que sorprende es la plasticidad de algunos de sus dibujos propiamente arquitectónicos, las dinámicas que generan esas líneas y cómo, en algunos casos, éstas han sido trasladadas con idéntica fuerza y belleza a sus edificaciones. Sin embargo, Calatrava simplifica estos documentos cuando añade la figura humana o su contorno, cuando pretende armonizar sus dibujos humanos con sus ideales arquitectónicos, y esa apuesta es significativa por cuanto atañe a todo el conjunto de su trabajo artístico presentado en la exposición. De ahí que la torsión de un cuerpo pueda inspirar la de un edificio es pura fantasía, fundamentalmente porque yerra en las dimensiones de ambos y eso resulta catastrófico, o casi, por la transpolación de un juguete o divertimento a una dimensión alejada de toda regla física y artística. El ejemplo manifiesto es la problemática de su escultura-monstruo *Bou*, ubicada en un lugar inadecuado (opinable) con una estructura endeble o mal resuelta (evidente).

Todo ese ardid artístico está repleto de trampas, en ningún caso propias del artista cuyo recorrido está consolidado, por ese afán en descubrir un formato artístico en el simple boceto, dibujo a mano alzada o euforia manual. Sobre el papel hay trazos de evidente vocación plástica, cuando están sujetos a contenidos notablemente arquitectónicos, y como tales, significativos; fuera de esa aspiración resultan torpes diatribas pseudoartísticas o primerizas incursiones en una materia ajena. Asimismo, sus cerámicas evocan o no consiguen sustraer el legado clásico, dejando el objeto en simple agudeza decorativa.

BIEL AMER

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

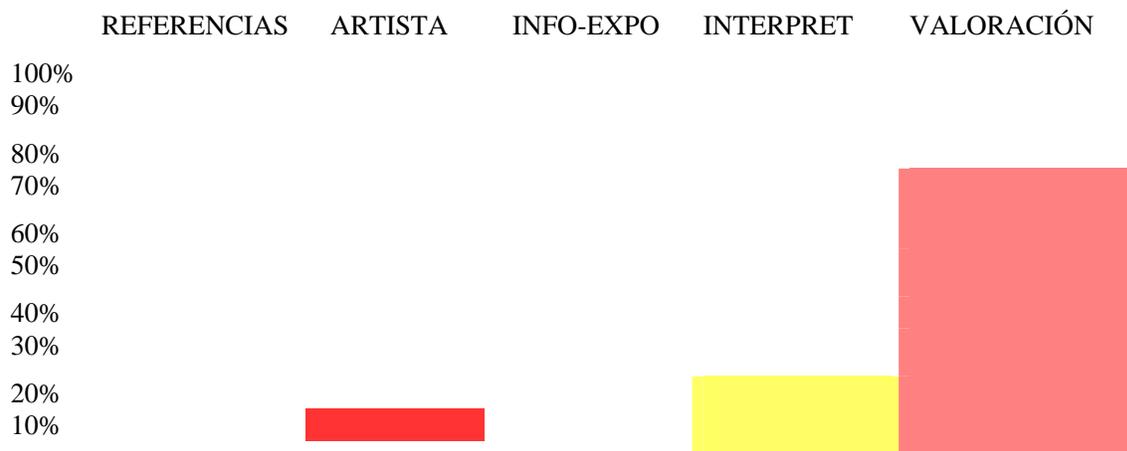
Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

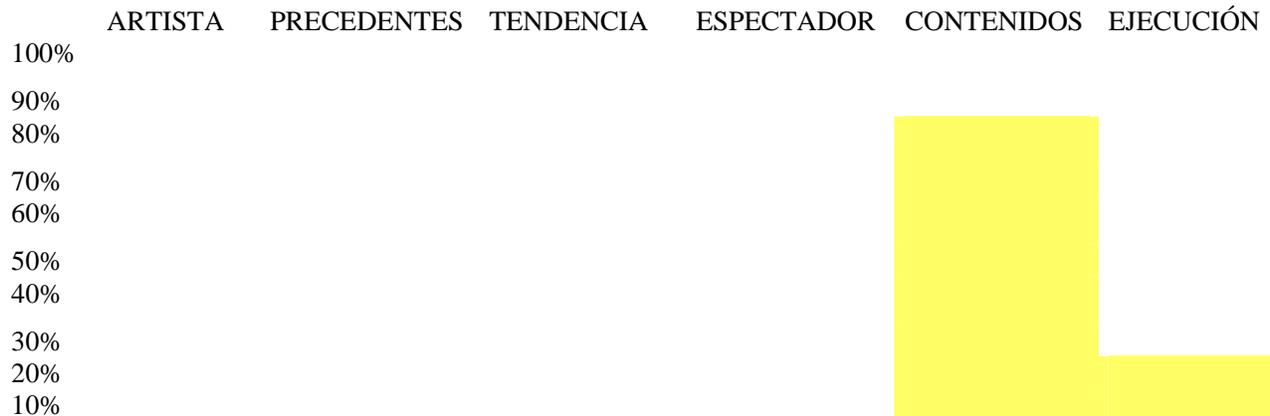
Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista

- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

- sorprendentes formas arquitectónicas, de líneas puras, curvas capaces de configurar el horizonte
- es en este punto, el del trasvase creativo, donde la mayoría de arquitectos que pretenden compaginar su profesión con su devoción, pinchan en hueso
- ¿Significa eso que su trabajo (el de los arquitectos) es artístico? Ni mucho menos, [...] dejando, eso si, momentos de esplendor y creatividad únicos
- de ahí a que el trabajo arquitectónico avale su posibilidad artística, en sentido estricto, media un gran trecho. Y la exposición de Es Baluard confirma esta afirmación.
- extraña que un museo que se precie decida, [...] dedicar una exposición individual a un arquitecto cuya propuesta estriba en exponer su obra artística (¿?).
- sorprende la plasticidad de algunos de sus dibujos propiamente arquitectónicos, las dinámicas que generan esas líneas y cómo, en algunos casos, éstas han sido trasladadas con idéntica fuerza y belleza a sus edificaciones.
- simplifica estos documentos cuando añade la figura humana o su contorno, cuando pretende armonizar sus dibujos humanos con sus ideales arquitectónicos
- que la torsión de un cuerpo pueda inspirar la de un edificio es pura fantasía, fundamentalmente porque yerra en las dimensiones de ambos y eso resulta catastrófico, o casi, por la transpolación de un juguete o divertimento a una dimensión alejada de toda regla física y artística.
- El ejemplo manifiesto es la problemática de su escultura-monstruo *Bou*, ubicada en un lugar inadecuado (opinable) con una estructura endeble o mal resuelta (evidente).
- Todo ese ardid artístico está repleto de trampas [...] por ese afán en descubrir un formato artístico en el simple boceto, dibujo a mano alzada o euforia manual. Sobre el papel hay trazos de evidente vocación plástica, cuando están sujetos a contenidos notablemente arquitectónicos, y como tales, significativos; fuera de esa aspiración resultan torpes diatribas pseudoartísticas o primerizas incursiones en una materia ajena.
- Asimismo, sus cerámicas evocan o no consiguen sustraer el legado clásico, dejando el objeto en simple agudeza decorativa.

- **Aspectos valorados**

La relación entre arquitectura y creación artística

La calidad plástica de los dibujos relacionados con la obra arquitectónica y su traslado a la edificación

Calificar de “artístico” bocetos y dibujos

Los rasgos exclusivamente decorativos de sus cerámicas

La errónea asimilación de estructuras corporales al diseño del proyecto arquitectónico

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

-formas arquitectónicas, de líneas puras, curvas capaces de configurar el horizonte

-plasticidad de algunos de sus dibujos propiamente arquitectónicos

-las dinámicas que generan esas líneas y cómo, en algunos casos, éstas han sido trasladadas con idéntica fuerza y belleza a sus edificaciones.

-hay trazos de evidente vocación plástica, cuando están sujetos a contenidos notablemente arquitectónicos, y como tales, significativos

Negativa

-la mayoría de arquitectos que pretenden compaginar su profesión con su devoción, pinchan en hueso

-de ahí a que el trabajo arquitectónico avale su posibilidad artística, [...] en sentido estricto, media un gran trecho.

-extraña que un museo que se precie decida, [...] dedicar una exposición individual a un arquitecto cuya propuesta estriba en exponer su obra artística (¿?).

-simplifica estos documentos cuando añade la figura humana

- que la torsión de un cuerpo pueda inspirar la de un edificio es pura fantasía, fundamentalmente porque yerra en las dimensiones de ambos y eso resulta catastrófico

-problemática de su escultura-monstruo *Bou*, ubicada en un lugar inadecuado (opinable) con una estructura endeble o mal resuelta (evidente).

- ese ardid artístico está repleto de trampas

-resultan torpes diatribas pseudoartísticas o primerizas incursiones en una materia ajena.

-sus cerámicas [...] dejando el objeto en simple agudeza decorativa.

- **Calificación global**

A pesar del indudable valor de la obra arquitectónica de este autor y el interés plástico de los dibujos relacionados con ella, la asignación de valor artístico a bocetos y apuntes que pretenden extrapolar cuestiones ajenas a ese campo, como la evocación a la figura humana, supone confundir cometidos que atañen a ámbitos con funciones diversas

Joan Fontcuberta:

L'agència Al-zur. Deconstruint Osama

Espai Cúbic. Fundació Pilar i Joan Miró

Hasta el 23 de septiembre

No es necesario acudir a la teoría de las cuerdas o indagar sobre los agujeros negros o rastrear otras dimensiones porque el arte, y en especial el contemporáneo, el actual, es capaz de mostrarnos otras realidades que se dan simultáneamente, de un instante a otro. Los *media* difunden diariamente cantidades ingentes de información ¿contrastada? La televisión, y no digamos Internet, han creado circuitos que, gracias a las imágenes y a la inmediatez, resultan altamente controvertidos, especialmente sobre su credibilidad.

No es precisamente la credibilidad el tema central de los trabajos de Joan Fontcuberta, quien ha puesto en tela de juicio muchas de las cuestiones que intrigan a sociólogos, politicólogos e internautas; el

trabajo de este artista tiene un componente lúdico, de juego, perverso si se quiere, pero una especie de desafío a la mirada y a los estereotipos. Su trabajo no trata del engaño sino del reto a retener la mirada y seguir la línea lectora, simplemente observar la imagen para descubrir el elemento disonante.

Como artista, Joan Fontcuberta, siempre ha utilizado simples elementos técnicos al alcance de cualquiera, apoyados en una idea que ha desarrollado con convicción y respeto, sin trucos, observando el arte desde una perspectiva que no descarta la belleza (en el recuerdo quedan sus maravillosos paisajes surgidos a partir de conocidas obras de arte) o sus crípticas instalaciones.

Para el proyecto presente en la Fundació Pilar i Joan Miró ha “versionado” la imagen de Osama Bin Laden, un icono entronizado por los *media* pero del que se sabe muy poco, incluso si su imagen es verdadera. Para deconstruir esa imagen fabricada a través de las pantallas, Fontcuberta se sirve del mismo medio generando identidades paralelas o simultáneas con el objetivo de dar

veracidad a esas imágenes y sobre la información que recibimos; que éstas, como las difundidas por otros medios llamados “serios”, resulten veraces dependerá del grado de credulidad del que mira y del tiempo que dedica a esa mirada.

Fontcuberta se toma muy en serio su trabajo y agrupa una serie de guiños para quienes quieren participar. El mismo nombre de la agencia Al-zur o el del informativo formato televisivo con noticias elaboradas por una agencia de noticias llamada “Spectra”..., resultan detonantes de ese montaje orquestado por el artista. Como en el caso del cosmonauta ruso, Fontcuberta recrea una situación de amplio alcance, fácil de entender, difícil de sostener; un juego que recupera el espíritu crítico y lúdico de algunos surrealistas, abriendo una línea artística que hubiera entusiasmado a Duchamp, tanto por su afinidad expositiva como por la sobriedad del cometido. Una obra artística contemporánea que hunde sus raíces en el arte de siempre, como el de Archimboldo, Escher, Brossa... un arte visual al que no que vale echarle un vistazo sino que hay que mirarlo... detenidamente.

BIEL AMER

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas



10%



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-ha puesto en tela de juicio muchas de las cuestiones que intrigan a sociólogos, politicólogos e internautas;

-tiene un componente lúdico, de juego, perverso si se quiere, pero una especie de desafío a la mirada y a los estereotipos

-Su trabajo no trata del engaño sino del reto a retener la mirada y seguir la línea lectora, simplemente observar la imagen para descubrir el elemento disonante.

-ha utilizado simples elementos técnicos al alcance de cualquiera, apoyados en una idea que ha desarrollado con convicción y respeto, sin trucos, observando el arte desde una perspectiva que no descarta la belleza [...] o sus crípticas instalaciones.

-con el objetivo de dar veracidad a esas imágenes y sobre la información que recibimos;

-se toma muy en serio su trabajo y agrupa una serie de guiños para quienes quieren participar.

-crea una situación de amplio alcance, fácil de entender, difícil de sostener

-un arte visual al que no que vale echarle un vistazo sino que hay que mirarlo... detenidamente.

- **Aspectos valorados**

El aspecto lúdico de su trabajo

La necesaria implicación del espectador

El uso de herramientas accesibles al público en general y la utilización al servicio de la obra

La existencia de una línea conceptual rectora sin descartar la belleza

La necesaria lectura reposada ajena a la mirada superficial

- **Adjetivación positiva / negativa**

- Positiva**

ha puesto en tela de juicio

componente lúdico, de juego, perverso si se quiere, pero una especie de desafío a la mirada y a los estereotipos

no trata del engaño sino del reto a retener la mirada y seguir la línea lectora

idea que ha desarrollado con convicción y respeto, sin trucos, observando el arte desde una perspectiva que no descarta la belleza

se toma muy en serio su trabajo y agrupa una serie de guiños

crea una situación de amplio alcance, fácil de entender, difícil de sostener

-un arte visual al que no que vale echarle un vistazo sino que hay que mirarlo... detenidamente.

- **Calificación global**

Toda la obra de este artista está dirigida a indagar cuestiones que requieren una mirada atenta por parte del espectador. Para ello parte de elementos disponibles para todo el mundo y crea con ellos obras que siguen una idea rectora en donde enfrenta la información que recibimos con imágenes que aparentan veracidad.

EXPLICAR UN MOVIMIENTO

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO

Colectiva

Museu d'Art Espanyol Contemporani

Hasta el 8 de septiembre

El Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma, perteneciente a la Fundación Juan March, presenta una selección de piezas de la colección de la Daimler Chrysler de Stuttgart, iniciada en 1977 y que actualmente cuenta con más de mil piezas repartidas entre las propias salas y espacios públicos; asimismo, mantiene en itinerancia diversas exposiciones en las que se reúnen piezas de su colección contemporánea, especialmente a partir de los sesenta. La colección hace especial incidencia en las obras de carácter geométrico y minimalista, ampliado hacia las tendencias contemporáneas. Su apuesta principal es el arte centroeuropeo sin menoscabo del americano.

Con estas premisas, la Fundación Juan March ha organizado la exposición partiendo de los fondos de la colección Daimler Chrysler para explicar el significado y la influencia en el arte posterior de ese movimiento llamado minimalismo, animado desde los Estados Unidos y como respuesta al declive del expresionismo abstracto y al exuberante *Pop*, un compromiso radical con la composición, la forma y el color. Además, el minimalismo presumía de ser un modo expresivo "auténticamente americano", es decir, creado por artistas nacidos en Estados Unidos, algo que no podían decir los expresionistas o los del *Pop*. Sin embargo, el movimiento *Minimal* tiene sus raíces en muchos artistas europeos llegados tras la diáspora de la segunda guerra. Josef Albers, entre ellos.

La exposición se sitúa precisamente en este contexto y no es casual que una gran pieza de Albers presida la entrada a la exposición palmesana. La influencia de este artista alemán es indudable, tanto en su faceta creadora como profesor, su influencia desde el afamado Black Mountain College (por cierto, con escarceos artísticos y editoriales en la sierra mallorquina) aventó la aventura minimalista. Josef Albers se formó en la Bauhaus y esta escuela es un referente sobre el que se cimenta la colección de la Daimler Chrysler, de ahí que muchas de las piezas expuestas relacionen la famosa escuela alemana con el movimiento minimalista.

Sobre si resulta correcta o no la asimilación de la influencia Bauhaus con respecto al minimalismo, es uno de los esfuerzos teóricos de la exposición que pretende convencernos sobre esa teoría avalada por la autora conceptual del proyecto expositivo, Renate Wiehager. Y es que, en determinados aspectos, resulta excesivamente forzada la relación establecida con algunos trabajos al pretender asociarlos a la fuente del minimalismo. Más aún cuando estos trabajos han sido realizados por autores poco o nada conocidos, de influencia local, que pese a su calidad no habían traspasado las fronteras alemanas. Un ejemplo claro está en las obras de Meyer-Amden, Itten, Schlemmer, Hölzel y Krekoviuss, cuya presencia en la exposición resulta forzada, especialmente si se les obliga a ser un precedente *Minimal*. Más bien parecen estar ligados al movimiento expresionista, incluso en algún caso, a un tardo expresionismo que aún, con matices, sigue estando presente en mucha de la pintura alemana contemporánea.

La relevancia de estas obras con respecto al movimiento *Minimal* parece atrapada más que evolutiva, incluso en obras posteriores convendría asociarlas antes a la abstracción geométrica que al minimalismo, tanto por su composición como por el ritmo interior de cada una de las piezas. Asociar la obra de Arp como precedente minimalista resulta poco creíble y mucho más cuando se presenta una obra como *Corifeo*, sensual y orgánica como toda la obra de Arp producida tras la muerte de su influyente esposa, Sophie-Tauber y su posterior nacionalización francesa. Con todo, pese a resultar ecléctica en su concepción, la exposición resulta interesante en su contenido, ya que divulga una parte de la extensa colección Daimler Chrysler y nos descubre esos nombres poco conocidos de los artistas alemanes de entreguerras y confirma que el subtítulo de la muestra *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler* es mucho más adecuado y coherente con el conjunto expuesto.

Viernes, 22 de junio de 2007 **BELLVER** Diario de Mallorca

BIEL AMER

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

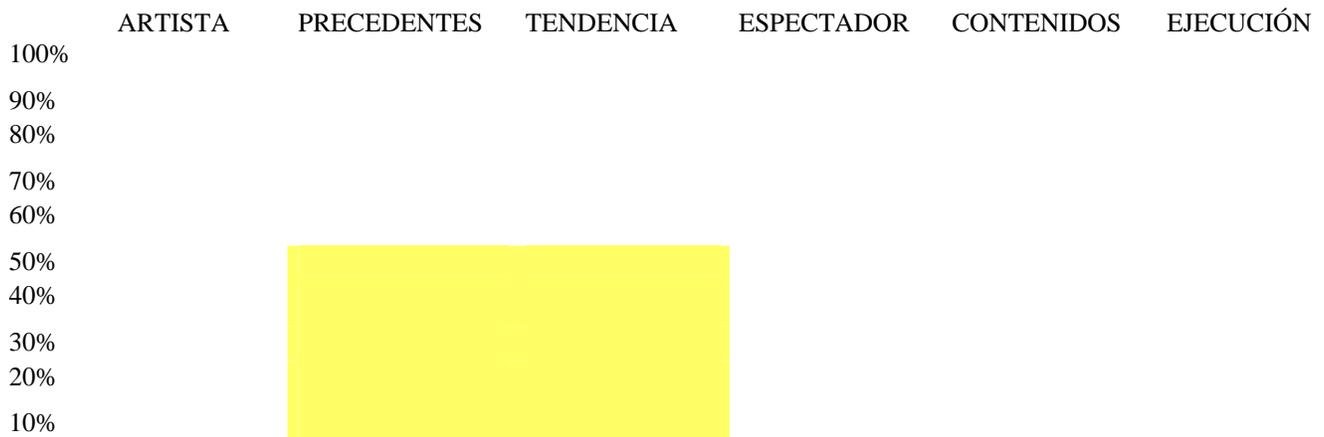
Valoración: calificaciones adjetivadas

	REFERENCIAS	ARTISTA	INFO-EXPO	INTERPRET	VALORACIÓN
100%					
90%					
80%					
70%					
60%					



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-Pretende convencernos sobre esa teoría avalada por la autora conceptual del proyecto expositivo, Renate Wiehager.

-resulta excesivamente forzada la relación establecida con algunos trabajos al pretender asociarlos a la fuente del minimalismo.

-obras de Meyer-Amden, Itten, Schlemmer, Hölzel y Krekovius, cuya presencia en la exposición resulta forzada

-La relevancia de estas obras con respecto al movimiento *Minimal* parece atrapada más que evolutiva

-Asociar la obra de Arp como precedente minimalista resulta poco creíble

-pese a resultar ecléctica en su concepción, la exposición resulta interesante en su contenido, ya que divulga una parte de la extensa colección Daimler Chrysler y nos descubre esos nombres poco conocidos

-confirma que el subtítulo de la muestra *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler* es mucho más adecuado y coherente con el conjunto expuesto.

- **Aspectos valorados**

La pertinencia de la concepción del proyecto expositivo que sostiene la comisaria
La divulgación de esta colección y el descubrimiento de autores poco conocidos

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

Resulta interesante en su contenido ya que divulga (.) y descubre nombres
El subtítulo es mucho más adecuado y coherente

Negativa

Pretende convencernos sobre esta teoría
Resulta excesivamente forzada la relación establecida
Obras de (.) cuya presencia resulta forzada
La relevancia de estas obras (.) parece atrapada
Asociar la obra de Arp (.) resulta poco creíble
Resultar ecléctica en su concepción

- **Calificación global**

La selección de las obras de esta colección en torno a su vinculación con el movimiento del Minimalismo resulta forzada; sin embargo la exhibición adquiere sentido si se las reúne en torno a las tendencias abstractas desarrolladas en el último siglo aportando interés por la divulgación de la colección y el descubrimiento de autores poco conocidos

LAS IDEAS Y LAS FORMAS DEL UNIVERSO

PEDRES I PIXELS

Wolf Kahlen

Instalación

C.C. "Sa Nostra"

Hasta el 28 de febrero

No puede decirse que Wolf Kahlen (Aquisgrán, 1940) sea un desconocido aunque su obra es prácticamente inexistente en nuestro país con escasas exposiciones salvo Madrid y Barcelona, donde su obra hace años que no es expuesta. Y eso que pasa largas temporadas en Formentera, pero esa es también otra realidad inaprensible salvo para un isleño, son cosas de la vida, pero esa también es otra historia.

El currículum de Kahlen nos lleva hasta finales de los sesenta cuando se introduce en el campo de la expresión artística enganchado a los últimos tiempos del llamado movimiento Fluxus cuya producción artística entre los años 50 y 60 convulsionó el apacible mundo del arte de posguerra. De hecho este movimiento fue pionero en el uso de las pantallas de televisión, la *performance* y el activismo con bifurcaciones como el activismo vienés, los seguidores de Guy Debord, hasta el Povera y la transvanguardia italiana. *El Paso* y *Dau al set* estaban en otras labores.

Desde ese activísimo estrado, Kahlen organiza encuentros artísticos con figuras de renombre como Nam June Paik, Wolf Vostell, Mario Merz, Yannis Kounellis, Allan Kaprow, entre otros, hombres sobradamente reconocidos en campo de la plástica más radical e inconformista de la segunda parte del pasado siglo. Como ellos, Wolf Kahlen adopta un proyecto artístico propio, realizando obras en todos los soportes sin renunciar a ninguno de ellos, de esa manera, propicia una obra singular con características genuinamente conceptuales, donde la idea sucede al objeto y éste adopta las formas que la sustituyen.

Pedres i Píxels tiene su origen en ese juego sobre el que el artista condiciona todo su valor, generando dudas y aportando respuestas en forma de imágenes y objetos. Pero ¿que tienen que ver las piedras con los píxeles? La respuesta más primitiva está en la configuración de la piedra como píxel del mundo, de la tierra que pisamos. A partir de esa realidad el artista propone una metáfora del elemento real (la piedra) con otro virtual (el píxel) que, sin embargo, comparten vecindad en el hiperespacio. Kahlen arrebató a la tierra esas formas aleatorias que nos son devueltas con todo su cargamento gráfico, fruto del conocimiento histórico adquirido.

Evidentemente, esta retahíla de signos representa, en ciertos casos, una determinada cultura como la occidental, mientras en otros, el valor simbólico alcanza razones universales. Y así ocurre también en el espacio virtual donde el lenguaje plástico o sonoro sigue manteniendo su valor. Lo demuestra el alfabeto expuesto en la pared frontal de la primera sala que compite con los fragmentos del *Quijote*, *Romeo y Julieta* o *Fausto*; cada reglón tiene sentido, mezclados aleatoriamente con el ratón obtenemos un sonido babélico fuera de todo significado. Piedra y píxel actúan, por tanto, de forma idéntica porque pertenecen a un entorno donde el conjunto prima frente a la individualidad. Tal vez por eso, el concepto de este trabajo esté en su universalidad y en su dependencia de lo humano, pero esa también es otra cuestión.

BIEL AMER

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

■ **Referencias histórico-culturales:** al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

■ **Datos del artista:** biográficos; currículum; trayectoria artística

■ **Texto informativo sobre la exposición:** montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

■ **Interpretación:** propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

■ **Valoración:** calificaciones adjetivadas

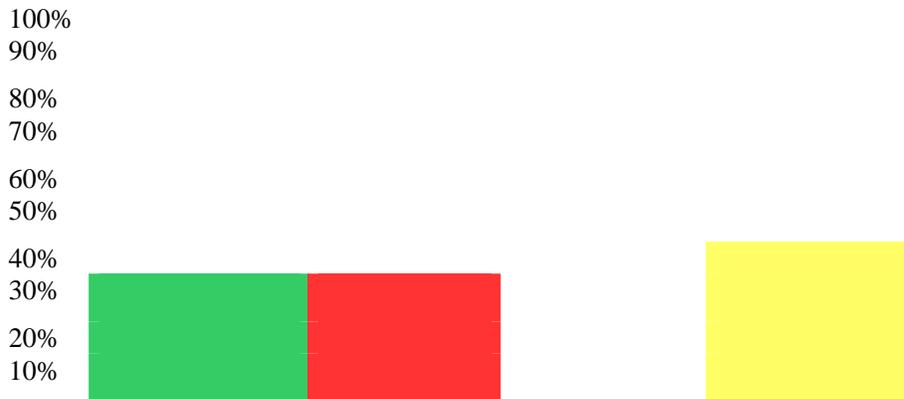
REFERENCIAS

ARTISTA

INFO-EXPO

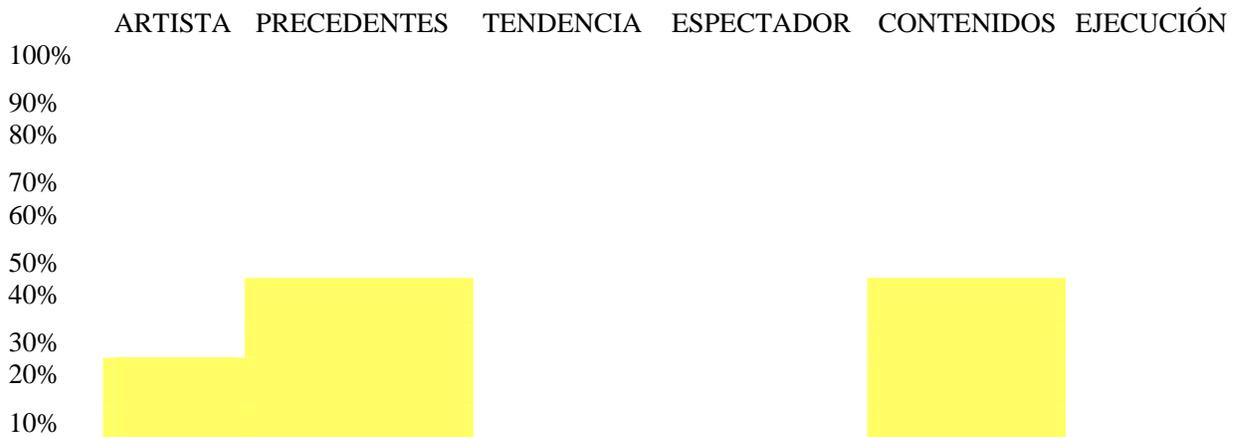
INTERPRET

VALORACIÓN



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-propicia una obra singular con características genuinamente conceptuales
 -Tal vez por eso, el concepto de este trabajo esté en su universalidad y en su dependencia de lo humano, para esa también es otra cuestión.

- **Aspectos valorados**

El curriculum del artista
 El aspecto conceptual de su obra
 La aspiración hacia contenidos universales

- **Adjetivación positiva / negativa**

- **Positiva**

propicia una obra singular con características genuinamente conceptuales
el concepto de este trabajo esté en su universalidad y en su dependencia de lo humano

- **Calificación global**

Refrendado por una importante participación junto a reconocidos artistas en movimientos como el Fluxus, su obra sigue postulados conceptuales utilizando las piedras que obtiene de la naturaleza para hacerlas comportar metafóricamente como píxeles. La identidad individual del píxel se muestra en el resultado de las obras que el artista realiza con el ordenador; del mismo modo, esta condición individual se da en las piedras al concebirlas como elementos de un conjunto que es la tierra y de esta forma ambos elementos, piedras y píxeles se reúnen conceptualmente como partes de un Todo.

IDENTIDAD ESCULTÓRICA

ANTHONY CARO

Escultura

Galería Altair

Hasta finales de enero

La tradición escultórica británica ha dado algunos de los grandes nombres de la vanguardia artística del siglo XX como Henry Moore o Barbara Hepworth, nacidos en el linde del nuevo siglo y ha alumbrado otros nombres de gran prestigio y calidad en el panorama artístico contemporáneo. Ian Hamilton Finlay, Eduardo Paolozzi y Anthony Caro, nacidos en la década de los años 20. Éstos han dado continuidad a la tradición escultórica que tiene nombres tan relevantes como Barry Flanagan,

Richard Deacon, Tony Cragg, o Richard Long nacidos entre los años 40 y más recientemente los de Anthony Gromley y Anish Kapoor, quienes, a su vez, dan paso a los jóvenes británicos que tanto están dando que hablar en la escena artística contemporánea.

Sin duda, la escultura británica, al menos en el entorno europeo, ha sido una de las más fecundas y brillantes del arte contemporáneo y aún sigue dando generoso frutos artísticos. Un ejemplo claro lo hallamos en Anthony Caro, quien de nuevo en la galería Altair, vuelve a mostrar sus últimos trabajos escultóricos, una combinación de acero y madera, que en manos de este escultor adquiere formas personales y texturas de gran belleza.

Entre la intimidad y el monumentalismo, su obra se relaciona con el hombre por afinidad y no por contraste y se sitúa en esa comprometida tesitura que suprime los adornos, aquello considerado superfluo, dejando solo el alma y la expresión pura, pese a que en algunas piezas acabe por pintar los hierros envejecidos. No es fácil ensamblar los materiales como lo hace Caro, antes Picasso, Duchamp, Archipenko o Schwitters, dieron los primeros pasos a partir del *collage*, aunque el escultor británico ha conseguido distinguir sus obras a partir del indudable sentido del espacio que ha estado presente en su obra de madurez y pese al uso de la pintura, ésta nunca ha protagonizado ninguna pieza sino que las ha cerrado a cualquier tentación pictórica.

Las esculturas de Caro vienen a confirmar el sentido humanístico de su trabajo y esa especial sensibilidad hacia las formas creadas o cercanas al ser humano. Frente a sus esculturas uno siente la necesidad de tocarlas, mimarlas no solo con la mirada sino también asumir los volúmenes representados. Todas las esculturas expuestas ha sido realizadas en acero o hierro oxidado que luego pule o pinta, adosa a otras formas construidas en madera o deja suspendidas en el aire retazos de un movimiento inexistente como si las obras se hubieran instalado en el espacio a su libre albedrío.

Abstracto, informalista, moderno, Caro vive inmerso en su creatividad surgida de su tiempo y su modo expresivo sigue siendo vigente por la fuerza que gravita en el interior de toda su obra, con un lenguaje expresivo propio y en constante evolución sobre esos modos que como preceptos articulan una de las obras escultóricas más sugerentes del arte del siglo XX.

BIEL AMER

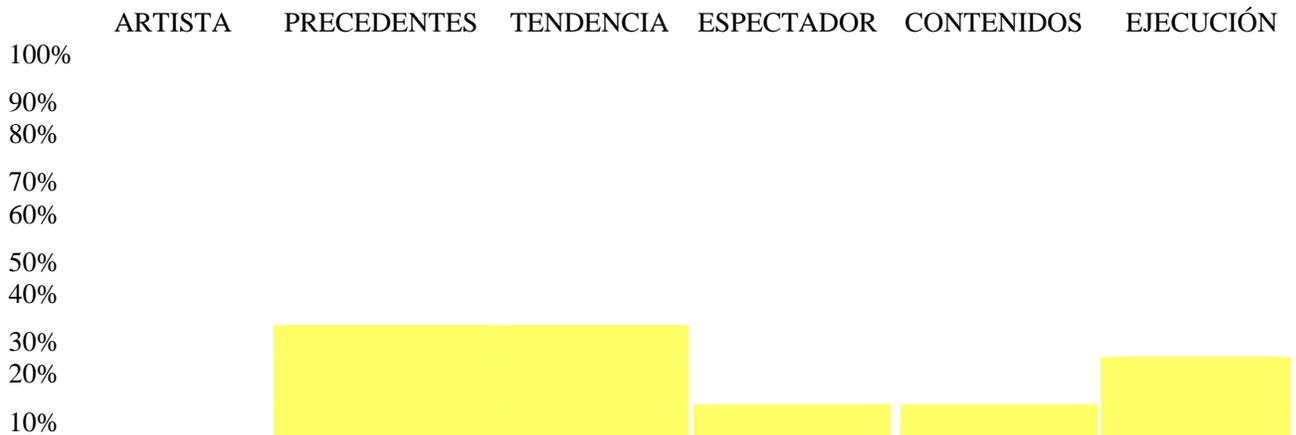
FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

	REFERENCIAS	ARTISTA	INFO-EXPO	INTERPRET	VALORACIÓN
100%					
90%					
80%					
70%					
60%					
50%					



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

- adquiere formas personales y texturas de gran belleza.
- No es fácil ensamblar los materiales como lo hace Caro,
- indudable sentido del espacio
- sentido humanístico de su trabajo y esa especial sensibilidad hacia las formas creadas o cercanas al ser humano
- su modo expresivo sigue siendo vigente por la fuerza que gravita en el interior de toda su obra, - con un lenguaje expresivo propio y en constante evolución sobre esos modos que como -preceptos articulan una de las obras escultóricas más sugerentes del arte del siglo XX.

- **Aspectos valorados**

Cualidades técnicas: texturas, ensamblajes
 Cualidades artísticas: sentido del espacio, humanismo, fuerza expresiva
 Lenguaje: personal, capaz de evolucionar

- **Adjetivación positiva / negativa**
Positiva

Formas personales
Texturas de gran belleza
No es fácil ensamblar como (él)
Sentido del espacio
Sentido humanístico de su trabajo
Sigue siendo vigente
Fuerza que gravita en el interior de su obra
Lenguaje expresivo propio y en constante evolución
Una de las obras escultóricas más sugerentes del siglo XX

- **Calificación global**

Perteneciente a la tradición escultórica inglesa que se remonta a principios del XX alcanzando a la actualidad, y de la que han surgido importantes y prestigiosos artistas, la obra de este autor, gracias a sus cualidades técnicas y expresivas y a la evolución de la que ha sido capaz su personal lenguaje, sigue vigente por su dominio del espacio, su fuerza expresiva y la cercanía humana de sus piezas.

PULSO CONTRA SENSIBILIDAD

PAISATGES DES DE L'INTERIOR

Miquel Salom, fotografía

Capella de La Misericòrdia

Hasta el 10 de abril

La fotografía ha alcanzado un altísimo grado de calidad artística, y lo ha hecho en todos los campos desde las opciones técnicas hasta las reproductivas, de ahí que cada día sea más fácil y habitual encontrar propuestas artísticas cuyo soporte exclusivo es la imagen fotográfica. En muchos casos, los fotógrafos se olvidan de principios básicos rectores de las teorías de la imagen, excusables si su opción es preferentemente artística, en otros, el gran efecto es su extraordinaria calidad de reproducción, eficaces siempre que persiga su finalidad artística. En ese dilema y en ambos espectros se encuentra la obra fotográfica de Miquel Salom.

Hace poco, en ese mismo espacio del Consell Insular, pudimos ver una serie de instantáneas de un extraordinario valor documental, cargadas de razones humanitarias, captadas con una nitidez y una elocuencia que, en algunos casos, nos obligaban a retirar la mirada ante su fuerza y sinceridad, imágenes percutoras como un taladro en nuestras conciencias. Pep Bonet es su autor, un fotógrafo mundialmente premiado y reputado. Pero él es consciente que no trabaja en el campo del arte. Al menos en el de la voluntad, vocación y mercado.

En cambio, Miquel Salom, tiene la vocación y la voluntad de ser artista, admirado como artista antes que como fotógrafo, e irrumpe en ese espacio con un proyecto que vuelve a mostrar sus dotes y capacidad como fotógrafo y su escasa maestría artística. Como en anteriores incursiones, sus trabajos muestran una eficacia técnica fuera de dudas. El trabajo de enfoque/desenfoco, iluminación, campo expositivo, etcétera, resulta eficaz, impecable podría decirse. Donde falla es en la concepción de la imagen misma, de su resolución plástica y de su excesiva pretenciosidad. Hay fotógrafo pero no artista. Y eso es así a pesar de los avances, respecto a propuestas anteriores, experimentados en esa última entrega.

La representación de los paisajes desde el interior es una somera excusa para elaborar unas piezas fotográficas cuya descripción de ese interior queda expuesta por simples manipulaciones de la realidad, teatralizada y compuesta de fragmentos de objetos diseminados ante el objetivo como si de una escenografía se tratara, sin mediar una interrelación ni entre ellos ni entre el fotógrafo, dejando al espectador una instantánea incapaz de transmitir el más mínimo sentimiento. Trabadas ya antes de su captación, las imágenes son expuestas en una escala de despropósitos que va en aumento a medida que avanzamos en su visión, huérfanas de cualquier atisbo poético, elemento onírico o sustrato pasional. La nada ampliada hasta el hastío.

Composiciones obtusas, estafalarios encuadres, iluminaciones artificiosas, todo un alarde técnico al servicio de algo que únicamente existe en la intención del fotógrafo pero que, a la vista de los resultados, es incapaz de transmitir y plasmar sobre esa delicada superficie que ha elegido para mostrar su trabajo. Gasas, plumas, goznes, hierros, bolas, arena, manchas... elementos todos ellos simples, de forma y materia muy sugerente utilizados aquí de manera estulta. Es probable que el objetivo propuesto sea demasiado complejo para asumirlo desde postulados tan pretenciosos. Sin duda, en el interior del fotógrafo anidan paisajes de gran riqueza plástica, poética o sentimental, sin embargo, es tarea difícil expresarlos, hacerlos accesibles a los otros. En eso, Miquel Salom ha demostrado buen pulso y escasa sensibilidad.

BIEL AMER

_ Diario de Mallorca **BeLLVeR** Viernes, 30 de marzo de 2007

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

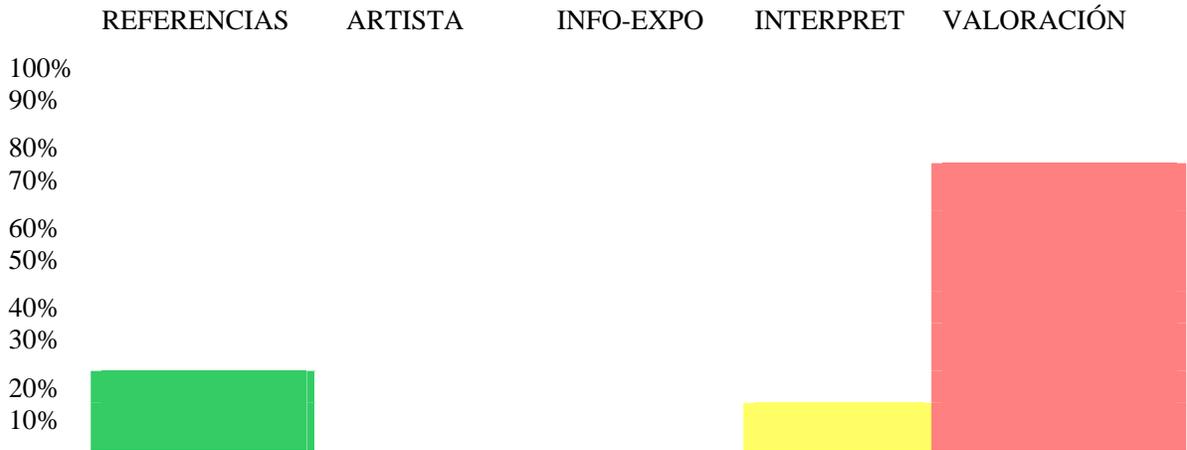
R Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

D Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

○ Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

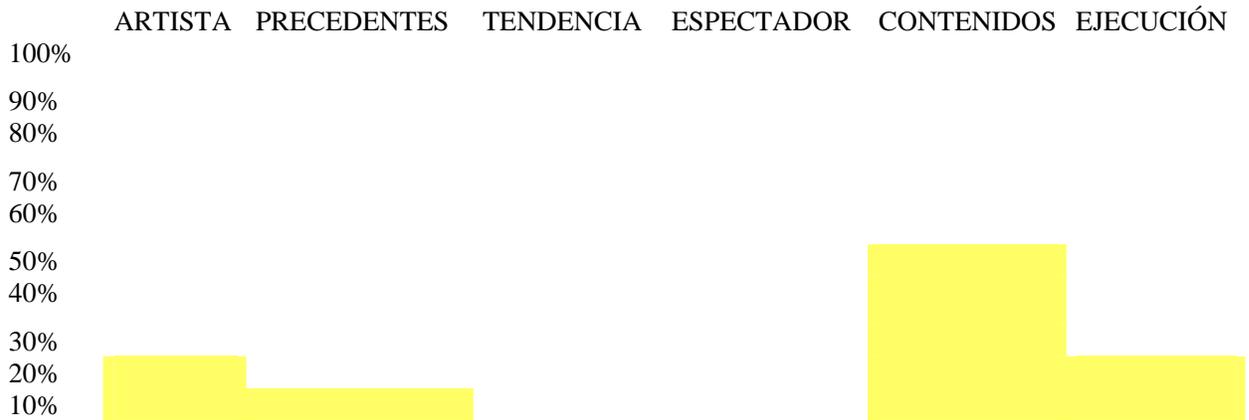
○ Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

○ Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

- En ese dilema y en ambos espectros se encuentra la obra fotográfica de Miquel Salom. (entre la calidad de reproducción y la calidad artística)
- tiene la vocación y la voluntad de ser artista, admirado como artista antes que como fotógrafo, e irrumpe en ese espacio con un proyecto que vuelve a mostrar sus dotes y capacidad como fotógrafo y su escasa maestría artística.
- sus trabajos muestran una eficacia técnica fuera de dudas. El trabajo de enfoque/desenfoque, iluminación, campo expositivo, etcétera, resulta eficaz, impecable podría decirse.
- Donde falla es en la concepción de la imagen misma, de su resolución plástica y de su excesiva pretenciosidad
- Hay fotógrafo pero no artista. Y eso es así a pesar de los avances [...] experimentados en esa última entrega.
- es una somera excusa para elaborar unas piezas fotográficas cuya descripción de ese interior queda expuesta por simples manipulaciones de la realidad, teatralizada y compuesta de fragmentos de objetos diseminados ante el objetivo como si de una escenografía se tratara, sin mediar una interrelación ni entre ellos ni entre el fotógrafo, dejando al espectador una instantánea incapaz de transmitir el más mínimo sentimiento.
- Trabadas ya antes de su captación, las imágenes son expuestas en una escala de despropósitos que va en aumento a medida que avanzamos en su visión, huérfanas de cualquier atisbo poético, elemento onírico o sustrato pasional.
- La nada ampliada hasta el hastío.
- Composiciones obtusas, estrafalarios encuadres, iluminaciones artificiosas, todo un alarde técnico al servicio de algo que únicamente existe en la intención del fotógrafo pero que, a la vista de los resultados, es incapaz de transmitir y plasmar sobre esa delicada superficie que ha elegido para mostrar su trabajo
- elementos todos ellos simples, de forma y materia muy sugerente utilizados aquí de manera estulta.
- Es probable que el objetivo propuesto sea demasiado complejo para asumirlo desde postulados tan pretenciosos.
- Sin duda, en el interior del fotógrafo anidan paisajes de gran riqueza plástica, poética o sentimental, sin embargo, es tarea difícil expresarlos, hacerlos accesibles a los otros. En eso, Miquel Salom ha demostrado buen pulso y escasa sensibilidad.

- **Aspectos valorados**

- La relación entre capacidad técnica y los contenidos artísticos
- La diferencia entre la pretensión del autor los logros obtenidos
- La maestría técnica
- La incapacidad para transmitir emoción artística

- **Adjektivación positiva / negativa**

- Positiva**

- dotes y capacidad como fotógrafo
- eficacia técnica fuera de dudas
- El trabajo de enfoque/desenfoque [...] impecable podría decirse
- avances [...] experimentados en esa última entrega

- Negativa**

- escasa maestría artística
- falla es en la concepción de la imagen misma, de su resolución plástica y de su excesiva pretenciosidad

Hay fotógrafo pero no artista
simples manipulaciones de la realidad, teatralizada y compuesta de fragmentos de objetos
diseminados ante el objetivo como si de una escenografía se tratara sin mediar una interrelación ni
entre ellos ni entre el fotógrafo
dejando al espectador una instantánea incapaz de transmitir el más mínimo sentimiento.
escala de despropósitos que va en aumento a medida que avanzamos en su visión, huérfanas de
cualquier atisbo poético, elemento onírico o sustrato pasional
La nada ampliada hasta el hastío
Composiciones obtusas, estrafalarios encuadres, iluminaciones artificiosas,
todo un alarde técnico al servicio de algo que únicamente existe en la intención del fotógrafo pero
que es [...] incapaz de transmitir y plasmar
elementos [...] utilizados aquí de manera estulta
el objetivo propuesto sea demasiado complejo para asumirlo desde postulados tan pretenciosos
es tarea difícil expresarlos, hacerlos accesibles a los otros. En eso [...] ha demostrado buen pulso y
escasa sensibilidad.

- **Calificación global**

A pesar de la intención del autor y de su probada capacidad técnica, las obras no muestran rasgos
propias de las obras de arte ya que se basan en el montaje de escenografías de reproducción
impecable pero carentes de expresión de sentimiento o poesía alguna.

LOS DESVARÍOS DEL HORROR

TERESA MATAS

Teresa Matas inició su recorrido artístico como pintora, autora de unas obras de escasa relevancia plástica, adscrita a una cierta forma de informalismo, abiertamente matérica y con un cromatismo pobre en pigmentación, cargando la gama sobre los terrosos, ocre y el negro. En resumen, una obra pictórica que hacía un seguidismo exagerado de las tendencias plásticas de los años cincuenta. De ese período no quedan apenas huellas, de ahí que haya decidido para su exposición en el Solleric, realizar una revisión a partir del nuevo período iniciado a primeros de los noventa.

La obra ahora recuperada supuso la apertura de un nuevo camino expresivo, tanto más en la apreciación de un concepto novedoso respecto a su trabajo anterior, cuanto menos por el uso de la pintura en un estado más puro, menos complejo y, hasta cierto punto, aleatorio. Y eso era así, porque en conjunto resultaba poco trascendente el uso de la pintura, esencialmente en negro, ya que el peso de la obra descansaba sobre el concepto utilizado, en este caso "Amado mío", basado en textos de Teresa de Jesús. El uso del collage, del apósito, alejaba esa obra de su estricto uso pictórico y permitía a su autora encauzar su trabajo hacia campos menos estrictos y la liberaba de la tiranía que ejercía la pintura, que ponía en evidencia su nula capacidad para elaborar la obra pictórica en sentido estricto.

Esa liberación llegó también al cuadro como soporte, mejor sería hablar del bastidor, ya que la obra fue evolucionando hacia la instalación y presentada como elemento sobre el que ampliaba el campo de exposición. Primero a modo de sudario, luego vinieron las cajas, las tiras y los envoltorios y otros elementos que superaban el ámbito de la pared para adueñarse del espacio, no por su dimensión como esculturas sino como elementos dispersos o ajustados a otro orden, menos riguroso y académico que la pintura. Teresa Matas entraba así en el ámbito de la instalación, entendida ésta como combinación entre el objeto visto como tal y/o la sustitución de elementos actuantes como metáforas o elipsis de sus intenciones.

Con buen tino, la pintora cambió su rumbo plástico orientándolo hacia posiciones de apariencia más compleja en lo formal y más profundas en lo conceptual. Formalmente, la obra ya no necesitaba la pintura salvo para adornar o acabarla, esa independencia la liberaba de la losa pictórica y a su vez, le permitía orientar su trabajo hacia propuestas menos exigentes técnicamente. ¿Una vía de escape o una decisión coherente? En todo resulta discutible dada la irregularidad de las obras posteriores, hecho éste constatable nada más iniciar el recorrido por la exposición. Teresa Matas sustenta toda su obra a partir de su ideario más que de su identidad y asume lecturas femeninas que raras veces resultan feministas y, consecuentemente, nada convincentes.

Asistimos a una representación del horror de la que se nos escatima su fuente y avanza pocas consecuencias. En algunos casos, Matas utiliza el cuerpo como catarsis de sus propios fantasmas, pasiones y represiones, y por deducción, en cada obra, cada imagen, nos está hablando de sí misma. El error no está tanto en lo que nos cuenta sino en el cómo lo cuenta. En todos los casos, superado ya el tránsito pictórico, se inspira en la larga lista de artistas que han hecho de su cuerpo y de su experiencia una obra fundamental para entender el arte de los últimos cuarenta años. Ana Mendieta, Marina Abramovic, Louise Bourgeois, Cristina Almeida, Martha Rosler, Adrian Piper, Gina Pane... todas ellas con una trayectoria consolidada, precisamente en el campo por el que transita, lo pretende hacerlo, Teresa Matas. Lamentablemente, su trabajo no alcanza la universalidad que las propuestas de estas y otras muchas artistas consiguen. Y es que aborda su obra sin tener clara su identificación artística y atraviesa los ámbitos creativos de forma aleatoria, sin un compromiso propio. Es probable que la obra de T. Matas pretenda acercarse más a la huella de Mendieta que a la de Abramovic o de cualquiera de las americanas, aunque en ningún caso, supera la superficialidad de esa propuesta, mientras en otras fracasa estrepitosamente, como en la penúltima sala cuando vuelve a coger el pincel y dibuja una serie de imágenes de torpe ejecución, ineficaces y caprichosas.

Otra impericia la hallamos en la excesiva teatralidad de sus montajes, más preocupados en su iconografía que en su contenido, buscando antes el efecto visual perturbador que provocar al espectador una cavilación; sobra viscera, falta músculo. Matas prefiere cargar las tintas apuntando un tratamiento de cada espacio más próximo al culebrón y a la carnaza de algunos programasbasura televisivos que a la ponderada reflexión o denuncia. Es una opción pero no para llegar al arte, porque nunca llega (incluso en algunos vídeos roza la cursilería) a superar la barrera de lo universal y quedarse en lo trivial, lo local, la banalidad, el desvarío...

BIEL AMER

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas

	REFERENCIAS	ARTISTA	INFO-EXPO	INTERPRET	VALORACIÓN
100%					
90%					
80%					
70%					
60%					
50%					
40%					
30%					
20%					
10%					

FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal

	ARTISTA	PRECEDENTES	TENDENCIA	ESPECTADOR	CONTENIDOS	EJECUCIÓN
100%						
90%						
80%						
70%						
60%						
50%						
40%						
30%						
20%						
10%						

FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

“obras de escasa relevancia plástica”

“seguidismo exagerado de tendencias”

“uso de la pintura en un estado más puro, menos complejo y, hasta cierto punto, aleatorio (.) donde resultaba poco trascendente el uso de la pintura”

“la liberaba de la tiranía que ejercía la pintura, que ponía en evidencia su nula capacidad para elaborar la obra pictórica en sentido estricto”

“esa liberación llegó también al cuadro como soporte”

“con buen tino (.) cambió (.) la liberaba de la losa pictórica y a su vez, le permitía orientar su trabajo hacia propuestas menos exigentes técnicamente. ¿Una vía de escape o una decisión coherente?”

“resulta discutible la irregularidad de las obras posteriores”

“sustenta toda su obra a partir de su ideario más que de su identidad y asume lecturas femeninas que raras veces resultan feministas y, consecuentemente, nada convincentes”

“el error no está tanto en lo que nos cuenta, sino en el cómo lo cuenta”

“se inspira [en artistas que han utilizado el cuerpo]. Lamentablemente, no alcanza la universalidad de éstas propuestas”

“su obra, sin tener clara su identificación artística y atraviesa los ámbitos creativos de forma aleatoria, sin un compromiso propio”

“en ningún caso supera la superficialidad de esa propuesta [la de las americanas] mientras en otras fracasa estrepitosamente, (.) cuando vuelve a coger el pincel y dibuja una serie de imágenes de torpe ejecución, ineficaces y caprichosas”

“Otra impericia la hallamos en la excesiva teatralidad de sus montajes, más preocupados en su iconografía que en su contenido, buscando antes el efecto visual perturbador que provocar al espectador una cavilación; sobra víscera, falta músculo. Prefiere cargar las tintas apuntando un tratamiento de cada espacio más próximo al culebrón y a la carnaza de algunos programas basura televisivos que a la ponderada reflexión o denuncia. Es una opción pero no para llegar al arte, porque nunca llega (incluso en algunos vídeos roza la cursilería) a superar la barrera de lo universal y quedarse en lo trivial, lo local, la banalidad, el desvarío...”

- **Aspectos valorados**

Ejecución técnica

Adscripción a tendencias / identificación artística siguiendo un compromiso o una identidad propios

Adecuación de formas plásticas a los contenidos que se transmiten

Lo universal por encima de lo particular

La reflexión por encima del estremecimiento

visceral

- **Adjetivación positiva / negativa**

Negativa

-escasa relevancia plástica

-exagerado seguidismo de tendencias

-nula capacidad para elaborar la obra pictórica en sentido estricto

-losa pictórica (para adoptar) propuestas menos exigentes técnicamente

-irregularidad de obras posteriores

-lecturas femeninas (raras veces feministas) nada convincentes

- el error está en cómo lo cuenta
- no alcanza la universalidad
- atravesamos ámbitos creativos de forma aleatoria, sin un compromiso propio
- en ningún caso supera la superficialidad (.) fracasa estrepitosamente
- torpe ejecución, ineficaces y caprichosas
- impericia
- excesiva teatralidad
- sobra víscera, falta músculo
- tratamiento próximo al culebrón y a la carnaza de los programas basura
- nunca llega a superar la barrera de lo universal y quedarse en lo trivial, lo local, la banalidad, el desvarío

Calificación global

Negativa: la artista no sabe pintar, por eso abandona la pintura como lenguaje principal y adopta el de las instalaciones; sin embargo tampoco alcanza a expresarse más allá de lo particular y lo superficial ya que, aunque pretenda un discurso feminista, no existe un compromiso identitario, y sus montajes se limitan a buscar el impacto visceral del espectador sin alcanzar ni la universalidad ni la reflexión sobre los temas propuestos.

DE LA PINTURA COMO REVULSIVO

RAFA FORTEZA

“El final del espejismo”

CCC Pelaies

BIEL AMER

LA FIABILIDAD DE SU

EXPRESIÓN RESULTA

ADMIRABLE, DE UNA PUREZA

EXQUISITA, DE PINTOR

DE CASTA

Rafa Forteza es uno de nuestros pintores más prolíficos tanto en producción como en exposiciones. Su constante actividad tiene refrendo en diversos espacios artísticos encuadrados en modos que cubren la pintura, la obra gráfica, y últimamente, la escultura. Ese espíritu creativo le llevó incluso a crearse un heterónimo que parece haber pasado a mejor vida. Con la presente exposición en el Centre Cultural Contemporani Pelaires, el artista parece quiere cerrar un período de su etapa creativa que no solo anuncia en el título de la muestra sino, y eso si es lo importante, en el conjunto de obras expuestas.

Como pintor, Rafa Forteza se encuentra en ese restringido grupo de básicos de la pintura hecha en esta isla. Ese honor lo ha conquistado a base de dedicación y talento, de esfuerzo y persistencia, valores que configuran una personalidad artística que sirve de correa de transmisión entre el artista y la persona, una dualidad no siempre llevadera pero eficaz para quien se dedica a la cosa del arte, en cualquiera de sus facetas. De ahí que su pintura y cada una de sus exposiciones difunda una leyenda más cercana a la impostura que a la literatura, en ese afán por definir un lenguaje plástico de referencia.

De ahí que la presente exposición proponga una ruptura con un pasado, extenso y generoso, cuyo ámbito formal ha estado dominado por la abstracción, coherente con su formación y adscrita a su generación. Superado el advenimiento del nuevo milenio y con voces cada vez más atinadas en torno a la pintura, Forteza reúne algunos de sus iconos plásticos referenciales, instalándolos para llamar la atención del espectador, ubicados en un espacio propio, como símbolos de un discurso vigente hasta hoy. ¿Són ellos el primer ejemplo de ese fin del espejismo o es una nueva estrategia ese título para eludir el debate?

La libertad que ha tenido el artista y el espacio concedido permiten un despliegue emocional incontenible y por eso mismo, susceptible de establecer puentes o cerrar puertas a la obra futura. La pintura de Rafa Forteza contiene tantos elementos de peso para el futuro que resulta difícil descubrir los pasos nuevos. El dominio de la pintura en sentido estricto es impecable, su deseo por encontrar el equilibrio entre las formas y el concepto le lleva a realizar unas obras que, en algunos caso, perturban los hallazgos plásticos para incidir en cuestiones banales. Por ejemplo, en el uso indiscriminado de elementos ajenos a lo pictórico como taponés, colillas, etcétera, que restan más que añaden criterio a una pintura sobradamente impactante.

La fiabilidad de su expresión, con esas lenguas de materia principalmente negra expandida sobre la superficie, resulta admirable, de una pureza exquisita, de pintor de casta. Abundando en ese punto, la misma materia le proporciona elementos plásticos insuperables sin necesidad de acudir a esos apósitos extraños y superficiales, originando conflictos de imposible resolución. Rafa Forteza siempre ha sido un pintor impulsivo, metido de lleno en el acto creativo haciendo de su cuerpo, su brazo y la obra un todo del que debe desprender tanto el entusiasmo como la cordura en un ejercicio en el que la madurez no siempre pondera los resultados. En la muestra, la pintura campa en toda su extensión, minimizando la obra de la pared central del primer piso, compuesta como reflejo de su estudio, llena de detalles que abundan en su obra de mayor formato. De lo expuesto se desprende la capacidad del pintor por asumir nuevos retos, aferrado eso si, a la pintura y a la abstracción apoyado en la pintura como revulsivo, como modelo de creación inagotado.

— Diario de Mallorca **BELLVER** Viernes, 2 de febrero de 2007

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

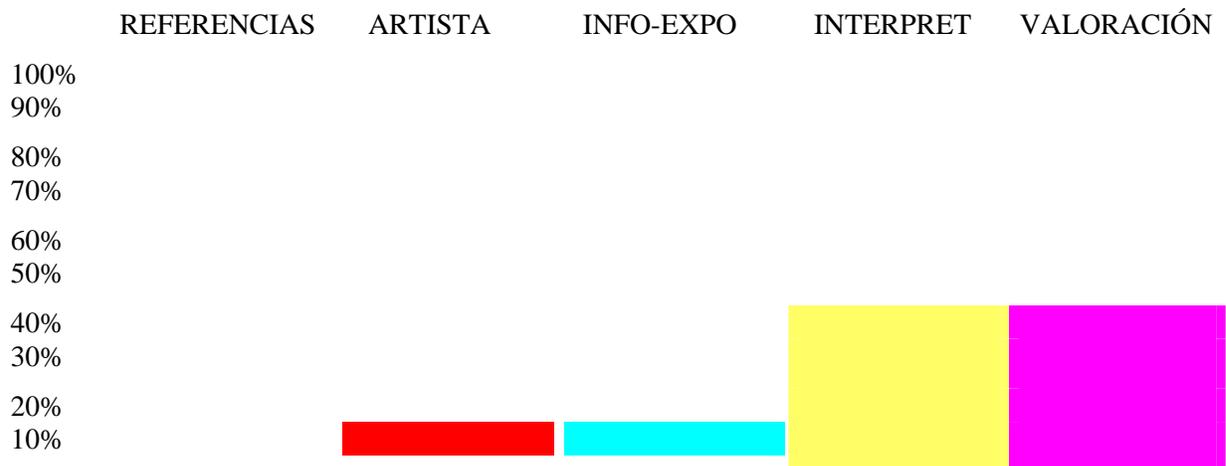
Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

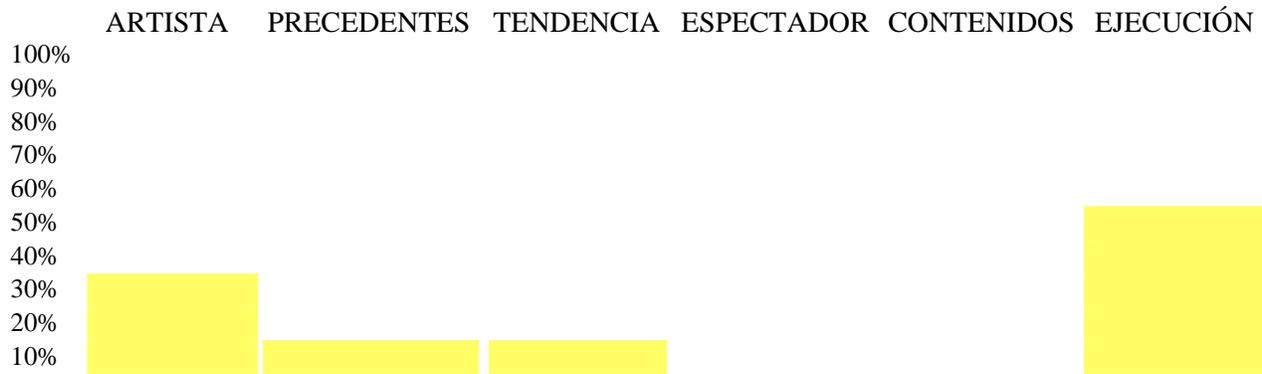
Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-Ese honor lo ha conquistado a base de dedicación y talento, de esfuerzo y persistencia,
 -¿Són ellos el primer ejemplo de ese fin del espejismo o es una nueva estrategia ese título para eludir el debate?

-resulta difícil descubrir los pasos nuevos
 -El dominio de la pintura en sentido estricto es impecable
 -su deseo por encontrar el equilibrio entre las formas y el concepto le lleva a realizar unas obras que, en algunos casos, perturban los hallazgos plásticos para incidir en cuestiones banales.
 -que restan más que añaden criterio a una pintura sobradamente impactante.
 -La fiabilidad de su expresión, resulta admirable, de una pureza exquisita, de pintor de casta.
 -la misma materia le proporciona elementos plásticos insuperables sin necesidad de acudir a esos apópsitos extraños y superficiales, originando conflictos de imposible resolución.
 -la madurez no siempre pondera los resultados
 -capacidad del pintor por asumir nuevos retos, aferrado eso sí, a la pintura y a la abstracción apoyado en la pintura como revulsivo, como modelo de creación inagotado.

- **Aspectos valorados**

El oficio y la dedicación perseverante
 La capacidad de evolución de la propia trayectoria
 La técnica
 La utilización estricta de los medios pictóricos necesarios, sin aditamentos
 La autocrítica y la ponderación de la propia obra juzgada sin impulsividad

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva:

-Dedicación, esfuerzo y persistencia
 -Dominio impecable de la pintura. Pintura sobradamente impactante. Elementos plásticos insuperables.

-Talento. Pintor de casta.

-Capacidad de asumir nuevos retos

Negativa:

-Estrategia para eludir el debate

-Dificultad para descubrir los pasos nuevos

- Perturba los hallazgos plásticos para incidir en cuestiones banales
- Restan más que añaden criterios
- Apósitos extraños y superficiales que originan conflictos de imposible resolución
- No ponderación de los resultados

- **Calificación global**

Le reconoce talento y oficio como pintor pero en esta exposición, en la que se presentan nuevos elementos junto a lenguajes propios de este artista, le reprocha al pintor esta incorporación de materiales ajenos a la propia pintura por ser superfluos e innecesarios. También, aunque reconoce que asume nuevos retos, nota en falta una mayor evidencia de estas novedades por presentarlas junto a obras con el lenguaje ya consolidado del artista.

ANEXO 2

ARTÍCULOS JUAN LUIS

CALBARRO

Instantáneas del presente

Girbent

Horrach Moyà

Cuando contemplo la obra de Pep Girbent (Sóller, 1966), recuerdo una noticia de no hace mucho: un estudio científico concluía que la duración del presente es de tres segundos. Al parecer, esto es lo que tarda nuestro sistema nervioso en procesar los estímulos exteriores y convertirlos en un acto de percepción antes de que seamos conscientes de que ya han ocurrido y se inserten en el flujo lógicotemporal. Con Girbent no puedo evitar la sensación de presenciar la imposible plasmación de ese presente que dura tres segundos: la captación del momento en toda su singularidad y con todos sus vínculos con el pasado y el futuro expresos inexplicablemente mediante el sabio aprovechamiento simultáneo de los recursos de la fotografía y la pintura.

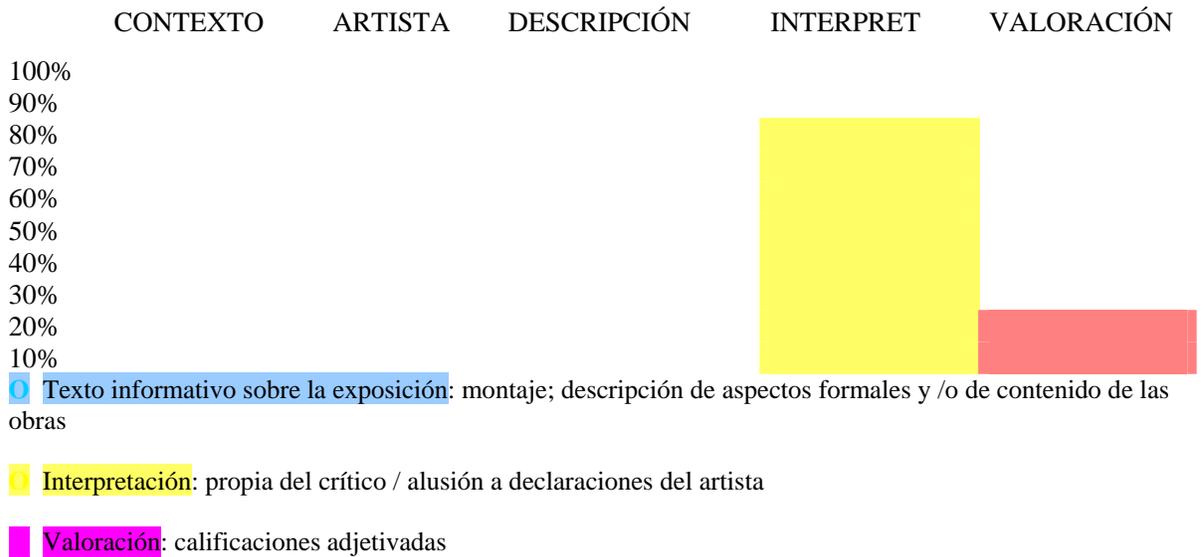
El arte de Girbent es fronterizo por muchos conceptos, no sólo por la reflexión metapictórica en que abunda; en 2003, el artista sintetizaba su actitud con una frase de Berkeley: “El sabor de la manzana no está en la manzana misma, sino en el contacto de ésta con el paladar”. Se trata de pintura, pero en su concepción, y a través del empleo de la imagen fotográfica o del fotograma, se encuentra buena parte de lo que también caracteriza al cine: la expresión del movimiento. La imagen de Girbent capta, inmoviliza y presenta los efectos del decurso temporal sobre las figuras. Aparte su impacto plástico, la pintura aporta a la base fotográfica una alta dosis de reflexión y una singularidad propiciada por su particular ejecución: si en la fotografía la instantaneidad proviene de un disparo a su vez instantáneo, en la pintura de Girbent surge como fruto de un trabajo largo, reflexivo y minucioso como es el óleo sobre aluminio o tabla. Y ese detenerse sobre el instante permite que una imagen emborronada por el movimiento o un encuadre atípico adquieran cualidades expresivas y enfaticen sin enfatizar, en un alarde de economía de recursos. Reproducir lo instantáneo, y reiterarlo como prueba de su singularidad, convierte la imagen del presente en imagen para la historia. Enormes virtudes técnicas de Girbent son su manejo maestro del encuadre, su paradójica renuncia al énfasis y, en suma, una factura al alcance de muy pocos artistas.

Juan Luis Calbarro. Última Hora.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

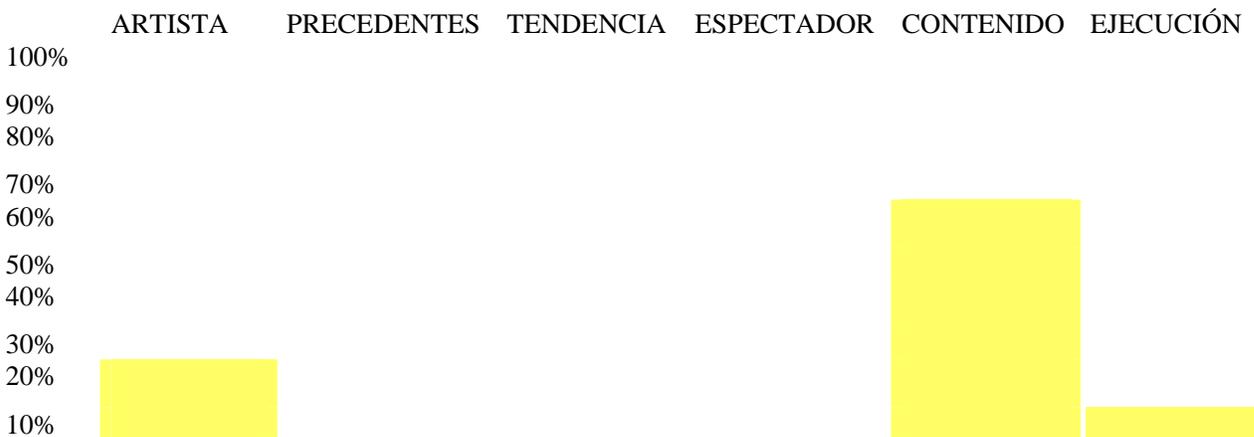
Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**
 - sabio aprovechamiento simultáneo de los recursos de la fotografía y la pintura.
 - es fronterizo por muchos conceptos, no sólo por la reflexión metapictórica en que abunda;
 - aporta a la base fotográfica una alta dosis de reflexión y una singularidad propiciada por su particular ejecución
 - surge como fruto de un trabajo largo, reflexivo y minucioso
 - adquieran cualidades expresivas y enfatizan sin enfatizar, en un alarde de economía de recursos

-Enormes virtudes técnicas de Girbent son su manejo maestro del encuadre, su paradójica renuncia al énfasis y, en suma, una factura al alcance de muy pocos artistas.

- **Aspectos valorados**

Capacidad técnica

El énfasis obtenido sin enfatizar

La singularidad que aporta la ejecución reflexiva de la pintura frente a la instantaneidad fotográfica

- **Adjetivación positiva / negativa**

- Positiva**

Sabio aprovechamiento simultáneo de recursos

Reflexión metapictórica

Alta dosis de reflexión y singularidad [...] por su ejecución

Trabajo lento, reflexivo y minucioso

Adquiere cualidades expresivas [...] en un alarde de economía de recursos

Enormes virtudes técnicas

- **Calificación global**

El pintor aporta, gracias a la minuciosa y virtuosa ejecución de su pintura, a la captación del instante fotográfico del que parte, una reflexión metapictórica derivada de la propia técnica.

03 febrero 2007

Calatrava, el escultor

Santiago Calatrava. Esculturas, dibujos i ceràmiques - Es Baluard

De todas las facetas de la obra de Santiago Calatrava Valls (Valencia, 1951) que desde ayer se muestran en Es Baluard, me interesa particularmente su escultura. Es precisamente la relación que establecen con la escultura la que hace tan hermosos sus diseños arquitectónicos: el Auditorio de Santa Cruz de Tenerife, el Hemisférico de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia, el Puente del Alamillo de Sevilla o el Milwaukee Art Museum, en su enorme variedad de líneas, comparten un rasgo que diferencia a Calatrava de muchos grandes arquitectos contemporáneos: en lugar de ocultar tensiones y elementos estructurales, hace de ellos factores estilísticos, conforme a un concepto de la obra relacionado con lo orgánico-dinámico y, en particular, en muchas ocasiones, con la figura humana (véase su *Turning Torso* en la ciudad sueca de Malmö o su *Puente de la Mujer* en Buenos Aires). Cables de acero y anclajes ofrecen al disfrute y al debate estético las bases tecnológicas de la obra, los materiales y la estructura y, por tanto, dan al espectador la oportunidad de un acercamiento en que ciencia y arte no distan tanto como parece.

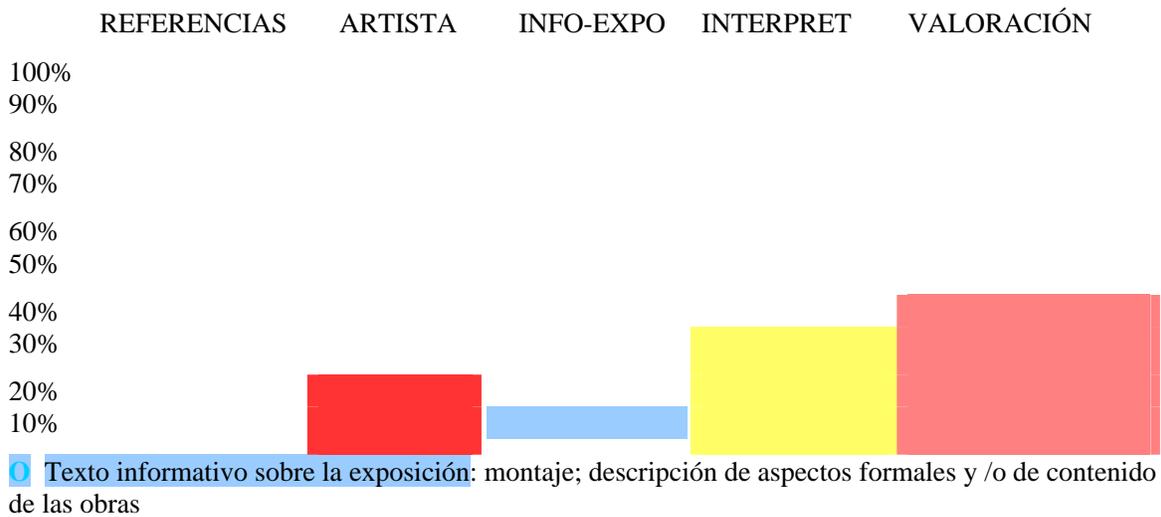
Arquitecto e ingeniero de evidente valor, espléndido dibujante, ceramista casi novel (pero su cerámica arraiga con fuerza en toda su obra anterior y comparte su pasión expresiva), es en su escultura, como decía, donde encuentro personalmente que al espíritu del organizador de espacios se suma el gesto hondo y perdurable del creador. Ninguna de sus obras surge de la improvisación, sino que –como demuestran los cuadernos de acuarelas y dibujos expuestos– provienen de líneas de reflexión que se prolongan a lo largo de décadas y estilizan o sintetizan lo orgánico en términos de geometrías esenciales. La armonía de, por ejemplo, su obra sin título catalogada con el número 17 (2000), en piezas ensartadas de ébano, conjuga la resolución de problemas constructivos con la airosa proyección de una figura de aspecto y actitud animal. Su *Singing bird* (1990), en latón, acero y granito, es de una belleza de formas y un equilibrio inauditos. La sensación de propagación viva de la materia que emanan todas sus piezas aproxima esta escultura a los fenómenos biológicos e indefectiblemente nos sitúa ante el proceso creador tanto como ante sus resultados.

Última Hora. Juan Luis Calbarro

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

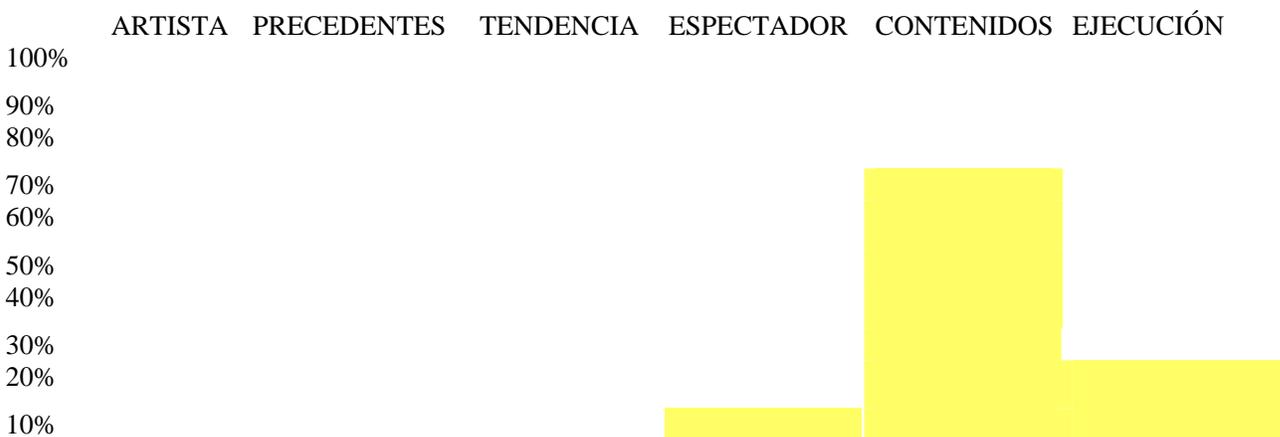


O **Interpretación:** propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

O **Valoración:** calificaciones adjetivadas

FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

Frases

-me interesa particularmente su escultura. Es precisamente la relación que establecen con la escultura la que hace tan hermosos sus diseños arquitectónicos

-Cables de acero y anclajes ofrecen al disfrute y al debate estético las bases tecnológicas de la obra, [...] y, por tanto, dan al espectador la oportunidad de un acercamiento en que ciencia y arte no distan tanto como parece

-espléndido dibujante,

-su cerámica arraiga con fuerza en toda su obra anterior y comparte su pasión expresiva

-es en su escultura, como decía, donde encuentro personalmente que al espíritu del organizador de espacios se suma el gesto hondo y perdurable del creador

-La armonía de, por ejemplo, su obra sin título [...] conjuga la resolución de problemas constructivos con la airosa proyección de una figura de aspecto y actitud animal.

-es de una belleza de formas y un equilibrio inauditos.

-La sensación de propagación viva de la materia que emanan todas sus piezas aproxima esta escultura a los fenómenos biológicos e indefectiblemente nos sitúa ante el proceso creador tanto como ante sus resultados.

- **Aspectos valorados**

Los conocimientos técnico-científicos unidos a expresividad artística

Su capacidad como dibujante

Su capacidad como escultor

La expresividad de su cerámica

- **Adjetivación positiva / negativa**

- **Positiva**

Hermosos diseños arquitectónicos (gracias a su relación con la escultura)

...y anclajes ofrecen al disfrute y al debate estético las bases tecnológicas de la obra

espléndido dibujante

su cerámica [...] comparte su pasión expresiva

en su escultura [...] al espíritu organizador de espacios se suma el gesto hondo y perdurable del creador

la armonía de [...] conjuga la resolución de problemas constructivos con la airosa proyección de una figura de aspecto [...] animal

belleza de formas y equilibrio inauditos

aproxima esta escultura a los procesos biológicos [...] y nos sitúa ante el proceso creador tanto como ante sus resultados

- **Calificación global**

La muestra permite conocer las cualidades artísticas de este reconocido arquitecto e ingeniero que consigue unir a sus conocimientos científico-técnicos sus capacidades como dibujante, escultor y ceramista de modo que sus obras adquieren una expresividad que las aproxima a lo vital.

3 diciembre 2006

Sir Anthony Caro en Mallorca

Anthony Caro - Altair

Anthony Caro (Londres, 1924) tiene en España un público fiel y un mercado consolidado. Siendo, como es, el escultor más reconocido del Reino Unido y uno de los más relevantes del arte del siglo XX, poder disfrutar de su obra en casa es una oportunidad que hay que aprovechar. Su relación con Palma comenzó en la Universiada de 1999, fruto de la cual el Ayuntamiento de Palma se benefició de la obra que hoy admiramos a la entrada de Es Baluard, *Palma Steps*, una versión concisa de los *Goodwood Steps* (1996) de los que el propio artista encareció el carácter arquitectónico y su versatilidad con respecto al paisaje y al propio espectador, que puede elegir el punto de vista e incluso deambular por su interior. En 2002 Caro ofreció su primera exposición en Altair. Más adelante, un simpático *Gramophone* (2001) integraría la Colección Serra –a la que también pertenece la pieza *Barcelona Rose* (1987), que se expone en Es Baluard– y sería seleccionado en 2005 para la colectiva *Pensar las formas*.

Hoy, el montaje de Bernat Rabassa sobre quince obras escogidas por el propio Caro conforma una breve pero densa retrospectiva en la que, en palabras del galerista, dialogan las distintas épocas del escultor. Aparte obras más antiguas como la bellísima *Low Table Piece CCCCXXXI* (1977), de un dinamismo casi aéreo, o *Chorus* (2000), de una armonía orgánica y compacta que parte de lo aparentemente heterogéneo e inestable, la muestra aporta como novedad la *Weekday Series* (2005), en madera, acero y hierro fundido pintado: cinco piezas que juegan a armonizar objetos de procedencia dispar en conjuntos de acusada personalidad y, sin embargo, de cómoda inserción en nuestro entorno.

Kosme de Barañano habla acertadamente de la relación de la escultura del artista con la música. Desde los distintos *Steps* hasta las piezas de la presente exposición, la enorme potencia creadora de Caro reside básicamente en el manejo de los materiales como elementos incorporables a un flujo de pensamiento melódico preexistente, como si de notas y silencios tratásemos. En la que, contra lo que suele suceder, la abstracción no sólo conquista el intelecto, sino también los corazones. El humor tantas veces presente y un sentido del equilibrio verdaderamente abrumador informan una obra de matices muy humanos.

Última Hora. Juan Luis Calbarro

I. ANÁLISIS DE TEXTO

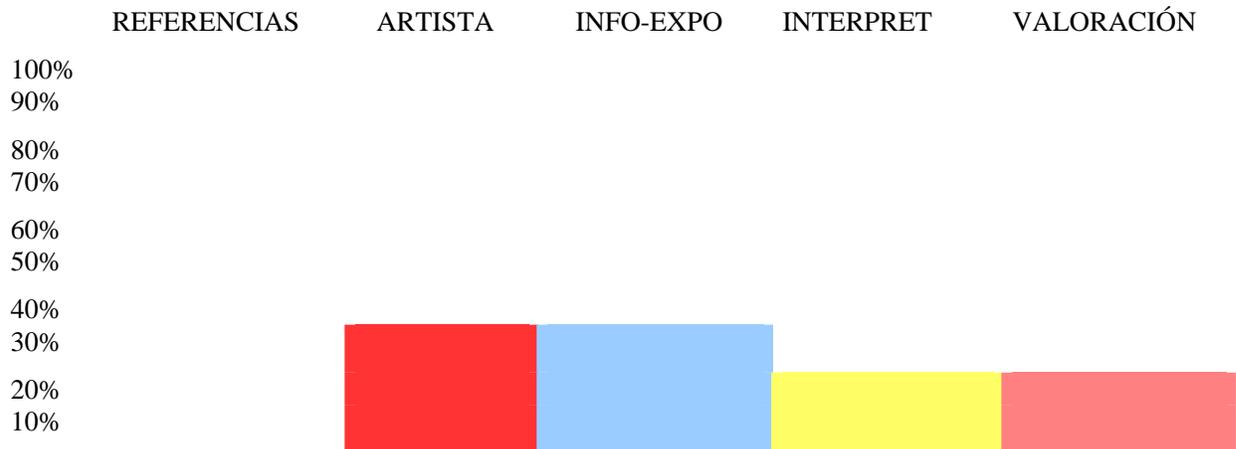
Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

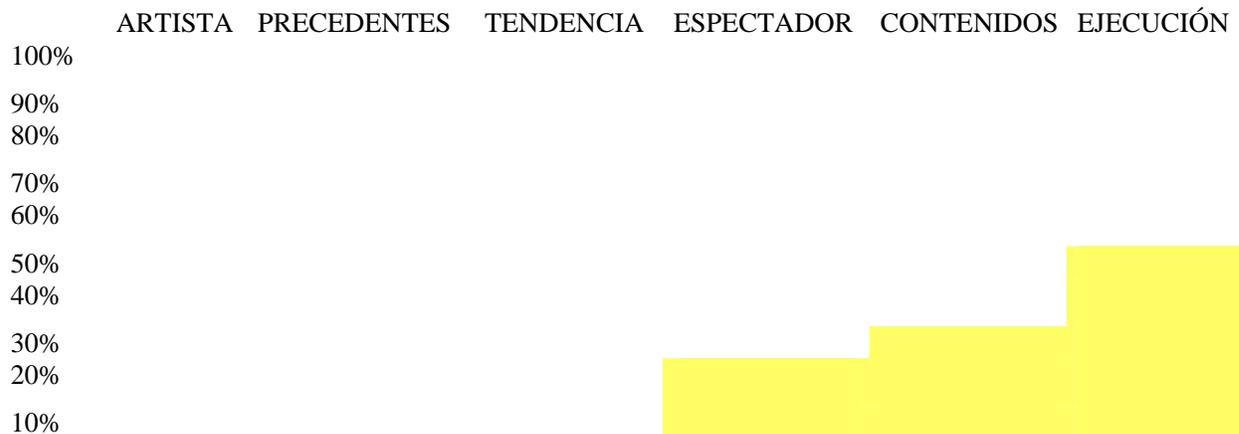
Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

- conjuntos de acusada personalidad y, sin embargo, de cómoda inserción en nuestro entorno.
- la enorme potencia creadora
- contra lo que suele suceder, la abstracción no sólo conquista el intelecto, sino también los corazones.
- El humor tantas veces presente
- un sentido del equilibrio verdaderamente abrumador informan una obra de matices muy humanos .

- **Aspectos valorados**

Capacidad de adaptación al entorno
Personalidad y potencia creativa
Comunicación de emociones. Matices humanos
Presencia de humor
Sentido del equilibrio

- **Adjetivación positiva / negativa**

- **Positiva**

Acusada personalidad
Enorme potencia creadora
Abstracción no sólo conquista el intelecto, también los corazones
Sentido del equilibrio verdaderamente abrumador
Matices muy humanos

- **Calificación global**

El artista, en base a la existencia de un flujo de pensamiento *melódico*, incorpora distintos materiales a sus obras logrando unas piezas muy personales dominadas por el equilibrio, y el acercamiento a lo humano a través del intelecto y del corazón.

El horror como centro de lo cotidiano

Teresa Matas. Abriendo cerrando. Cerrando abriendo. Retrospectiva 1991-2006 - Casal Solleric

Pocas veces es posible acercarse a la representación de la realidad por vías directas. La condición básicamente caótica del mundo, que afecta a la sensibilidad de los artistas de forma especialmente intensa, puede ser abordada con los recursos de la razón, pero a veces éstos no son ni tranquilizadores ni suficientes. Si la realidad se resiste a ser explicada conforme a esquemas lógicos, el artista plástico puede recurrir a circunloquios conceptuales, aproximándose de forma indirecta pero mucho más exhaustiva a la idea que es objeto de su análisis.

Teresa Matas (Tortosa, 1947) es uno de esos casos. Asomándose a los contornos de lo humano, dibuja un mapa contextual y de matices que, sin resolver directamente la cuestión central, señala eficazmente algunas de sus fronteras. El dolor y la muerte, la duda permanente, la condición desvalida del ser humano y de la mujer en particular, son fenómenos que quedan sin aclarar en una muestra significativamente titulada *Abriendo cerrando / Cerrando abriendo*; pero que, en todo caso, son sometidos a fructífero asedio y dan origen a un apasionante mundo de sensaciones que nos ilumina.

Asomándose a los contornos hemos dicho. Por eso los protagonistas habituales de sus instalaciones no son figuras humanas (o no figuras completamente humanas), sino vestiduras, maniqués, enseres: todo aquello que es complementario a la persona y delimita su espacio. Empleando mantas viejas como material, Matas dota a la obra de colores, tactos y olores tan integrados en la intimidad que, sin explicar el dolor, nos proporcionan su contexto, la clave de sus circunstancias. El tono solemne y hasta lúgubre de sus creaciones se complementa con la calidez inherente a los materiales y ambientes que emplea. La crudeza paradójica de la escritura bordada, pintada o rotulada y la violencia de las costuras insertan la obra en el mundo referencial explícito del hogar o la familia, cuestionando su carácter de refugio, problematizando las ideas de tranquilidad o seguridad y exponiéndolas a denuncia. El horror y la duda, nos dice Matas, no están lejos de ese entorno de presunta

seguridad, ni del sexo, ni del ámbito del espíritu que teóricamente debería cumplir también funciones de amparo. Y hay en ello una terrible carga de verdad.

Última Hora. Juan Luis Calbarro.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

R Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

D Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

T Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

I Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

V Valoración: calificaciones adjetivadas

	REFERENCIAS	ARTISTA	INFO.EXPO	INTERPRET	VALORACIÓN
100%					
90%					
80%					
70%					
60%					
50%					
40%					
30%					
20%					
10%					

FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos

- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal

	ARTISTA	PRECEDENTES	TENDENCIA	ESPECTADOR	CONTENIDO	EJECUCIÓN
100%						
90%						
80%						
70%						
60%						
50%						
40%						
30%						
20%						
10%						

FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

“Señala eficazmente alguna frontera de **lo humano**”

“sin resolver directamente la cuestión central”

“fenómenos que quedan sin aclarar (.) pero sometidos a un íntimo asedio”

“dan origen a apasionante mundo de **sensaciones** que nos **ilumina**”

“terrible carga **de verdad**”

- **Aspectos valorados**

Aspiraciones de universalidad (lo humano)

Sensaciones

Poder comunicador (iluminador)

Contenido de verdad

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

+ Señala eficazmente fronteras

+ somete a fructífero asedio

+ origina apasionantes sensaciones

+ ilumina

+ proporciona carga de verdad

Negativa

- no resuelve directamente la cuestión central

- no aclara los fenómenos

- **Calificación global**

Positiva condicionada: aunque no resuelve ni aclara los temas centrales (el dolor, la muerte, la condición desvalida del ser humano y de la mujer en particular), se acerca fructíferamente a sus fronteras y trasmite, a través de sensaciones iluminadoras, una carga de verdad.

06 abril 2007

Metaplástica, filosofía del arte, historia del arte

Equipo Crónica. Crónicas Reales - Fundación March

Vi por primera vez una exposición del Equipo Crónica en la Universidad de Salamanca en 1990. Ya hacía nueve años que había desaparecido Rafael Solbes y el tirón del equipo era aún brutal; hoy, más de veinticinco años después de su disolución, asombra la vigencia de su obra y de su discurso teórico. En el vídeo que acompaña la magnífica exposición de la March (un programa en blanco y negro de la TVE de la época), Manolo Valdés y Rafael Solbes analizan su trabajo y hablan de la función del arte en nuestra sociedad, de la imposibilidad del arte popular y de qué puede constituir, no obstante, un arte progresivo y positivo. La solidez de su teorización, arraigada en una concepción filosófica marxista de la sociedad y del arte, contrasta con el discurso intrascendente de buena parte de los artistas contemporáneos, y en especial de aquéllos que hemos dado en describir como *pop*. Cuando oigo a alguien calificar una obra del Equipo Crónica de “icono *pop*”, no puedo evitar sonreír: sólo en aspectos parciales se puede comparar la colosal, densísima obra de estos dos valencianos con la oquedad conceptual a que nos acostumbraron aquellos afortunados publicistas.

La muestra se centra en una de las temáticas más conocidas del dúo. Con el pretexto de la obra cortesana de Velázquez y sus ecos en Picasso y otros autores (un pretexto bien escogido dadas su complejidad plástica y su enorme virtualidad conceptual), el Equipo Crónica fabricó un universo de reelaboraciones en las que entran a formar parte la crítica social y política del momento, la reflexión sobre el significado del arte, la manifestación de los procesos conceptuales y técnicos en una valiosa suerte de metaplástica, el análisis sociológico y antropológico, lo *kitsch*, la filosofía... Solbes y Valdés presentan en cada uno de sus cuadros tal entramado de contenidos que el mismo tejido conceptual viene a ser contenido. El permanente interés por su obra (exposiciones, numerosas publicaciones) hacen de estos artistas algo más que mero arte contemporáneo: de Velázquez a Goya, de éste a Picasso y de aquí a Equipo Crónica, estamos hablando de historia del arte y de arte para reflexionar; como si hubiera otro tipo de arte.

Última Hora. Juan Luis Calbarro

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

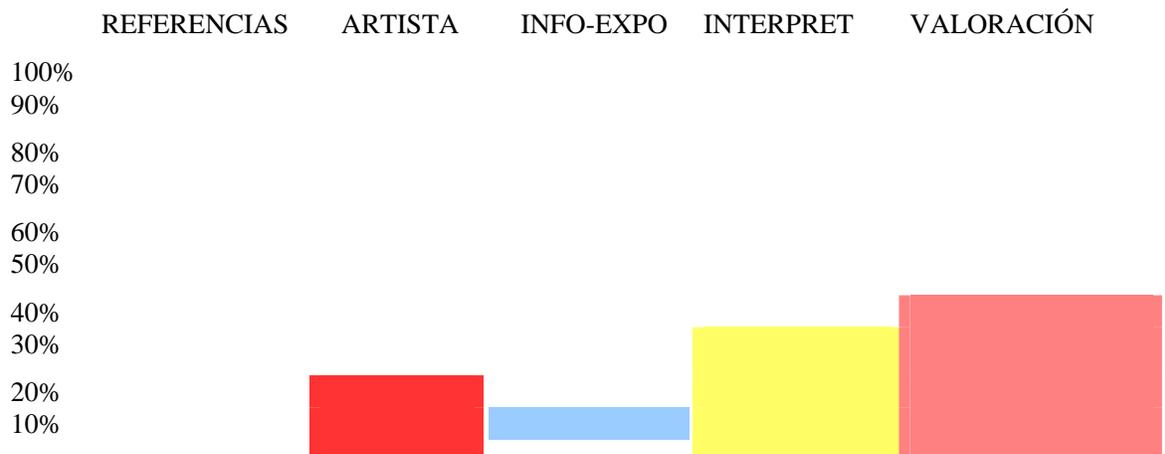
Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

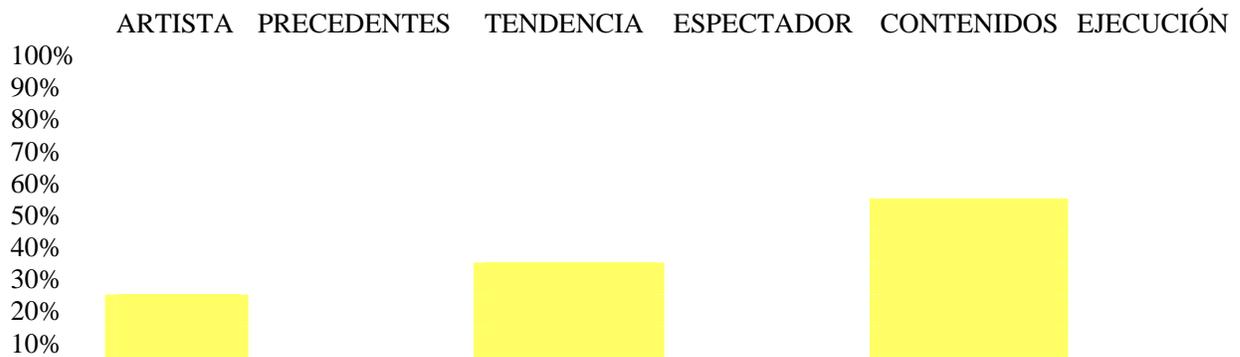
Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

- asombra la vigencia de su obra y de su discurso teórico.
- La solidez de su teorización, [...] contrasta con el discurso intrascendente de buena parte de los artistas contemporáneos, y en especial de aquéllos que hemos dado en describir como *pop*.
- sólo en aspectos parciales se puede comparar la colosal, densísima obra de estos dos valencianos con la oquedad conceptual a que nos acostumbraron aquellos afortunados publicistas.
- (un pretexto bien escogido dadas su complejidad plástica y su enorme virtualidad conceptual), el Equipo Crónica fabricó un universo de reelaboraciones en las que entran a formar parte la crítica social y política del momento,
- en una valiosa suerte de metaplástica,
- presentan en cada uno de sus cuadros tal entramado de contenidos que el mismo tejido conceptual viene a ser contenido.
- El permanente interés por su obra [...] hacen de estos artistas algo más que mero arte contemporáneo: de Velázquez a Goya, de éste a Picasso y de aquí a Equipo Crónica, estamos hablando de historia del arte y de arte para reflexionar; como si hubiera otro tipo de arte.

- **Aspectos valorados**

La actualidad de la obra

La teoría y la carga conceptual que sustenta su práctica y las reflexiones que propone

La carga social y política de sus contenidos

- **Adjetivación positiva / negativa**

- **Positiva**

Asombra la vigencia de su obra

La solidez de su teorización

colosal, densísima obra

pretexto bien escogido

fabricó un universo de reelaboraciones

valiosa suerte de metaplástica

tal entramado de contenidos

permanente interés por su obra

estamos hablando de historia del arte y de arte para reflexionar; como si hubiera otro tipo de arte

- **Calificación global**

El arte de contenidos sociales y políticos y la base teórica que sustenta toda la obra, hacen que se mantenga de plena actualidad. La elección de temas cortesanos procedentes de Velazquez y retomados por Picasso son sometidos a una reelaboración que los convierte en conceptuales y da lugar a un arte reflexivo, que corrobora el error de los que vinculan esta obra con tendencias *pop*.

14 septiembre 2005

Lugares comunes

Antonio de Felipe -

ArtForum

Cuando, a finales de 2003, el IVAM adquirió doce obras de Antonio de Felipe (Valencia, 1965), la asociación local de galeristas publicó una agria protesta que calificaba al autor como “uno de los peores artistas de la Comunidad Valenciana”. La compra, que situaba a De Felipe al lado de Tàpies, González o Picasso, se convirtió en objeto de polémica debido al patronazgo explícito de los mandamases de la comunidad y a la cuantía de la operación: 132.000 euros que a muchos parecieron perfecto ejemplo de inversión ruinosa. No sólo el instituto valenciano: también las colecciones de Carmen Thyssen, Fundación La Caixa y Centro de Arte Reina Sofía cuentan entre sus fondos con obra de este controvertido artista.

Quienes lo elogian lo relacionan con Warhol; un parentesco que resulta palmario, aunque no constituya precisamente timbre de nobleza. Se ha llegado a hacer a De Felipe “heredero del Equipo Crónica”, lo que evidencia un grave desconocimiento de la obra del colectivo valenciano. Otros hablan alegremente de una “mordacidad” que, a nuestro juicio, no se demuestra especialmente comprometida ni alcanza mayor densidad que el juego de palabras. Sus cuadros funcionan como los anuncios del *Hola*: agradables de color y factura, estimulan el intelecto del espectador a un nivel adolescente que, no cabe duda, a algunos hará sentirse cómodos. Todo cuadra: su predicamento en tiendas de decoración más o menos *in* y *attrezzos* televisivos, su colaboración con Pedro Almodóvar –uno de los máximos valedores en España de una forma superficial y tramposa de entender el arte–, sus relaciones con Telefónica y el gobierno valenciano, la pobreza conceptual que delatan sus entrevistas... No parece De Felipe un pintor llamado a pasar una reválida exigente.

Si el IVAM de Barañano no acertaba con sus desproporcionados dispendios, el pecado es menor en un galerista que aprovecha la estación más ligera para exponer cuadros de un

carácter manifiestamente ligero. El sentido de la muestra es puramente comercial, y el ingenio sencillo que despliega Antonio de Felipe, aunque más próximo al oficio de publicista que a la fe del pintor, no deja de tener un lugar en nuestra cultura; aunque sea un lugar común.

Última Hora. Juan Luis Calbarro

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

R Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

D Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

T Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

I Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

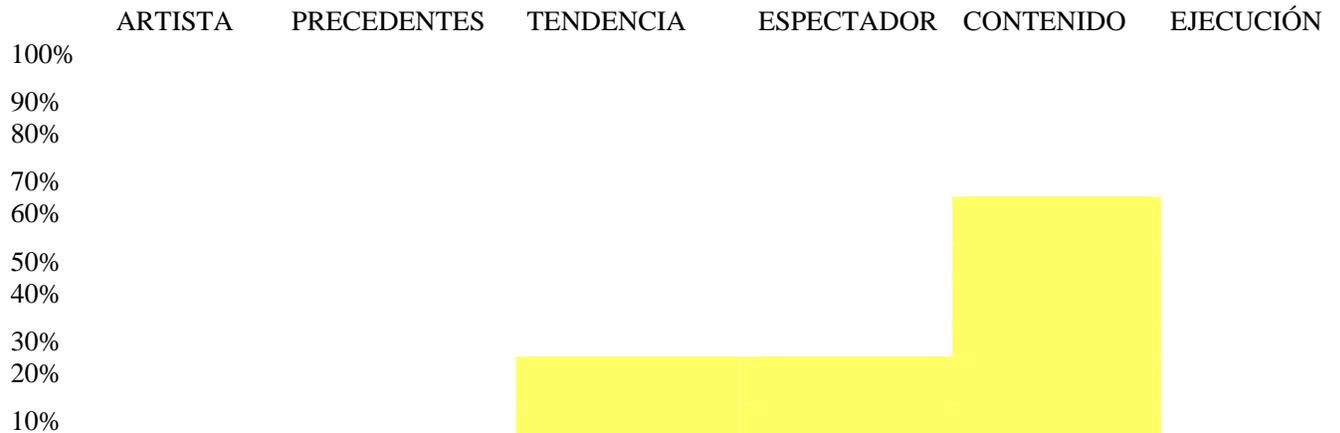
V Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos

- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

- controvertido artista.
- un parentesco (con Warhol) que resulta palmario, aunque no constituya precisamente timbre de nobleza.
- se le ha hecho heredero del Equipo Crónica [...] lo que evidencia un grave desconocimiento de la obra del colectivo valenciano.
- “mordacidad” que, a nuestro juicio, no se demuestra especialmente comprometida ni alcanza mayor densidad que el juego de palabras.
- Sus cuadros funcionan como los anuncios del *Hola*: agradables de color y factura, estimulan el intelecto del espectador a un nivel adolescente que, no cabe duda, a algunos hará sentirse cómodos.
- Todo cuadro: su predicamento en tiendas de decoración más o menos *in y attrezzo*s televisivos,
- su colaboración con Pedro Almodóvar –uno de los máximos valedores en España de una forma superficial y tramposa de entender el arte–,
- sus relaciones con Telefónica y el gobierno valenciano,
- la pobreza conceptual que delatan sus entrevistas...
- No parece De Felipe un pintor llamado a pasar una reválida exigente.
- cuadros de un carácter manifiestamente ligero.
- El sentido de la muestra es puramente comercial,
- el ingenio sencillo que despliega , aunque más próximo al oficio de publicista que a la fe del pintor, no deja de tener un lugar en nuestra cultura; aunque sea un lugar común.

- **Aspectos valorados**

- La errónea vinculación con otros reconocidos artistas pop
- La superficialidad de su propuesta. La escasa fundamentación conceptual del artista
- El éxito alcanzado por su obra en relación a su lanzamiento como producto de marketing
- La comunicación decorativa que establece con el espectador y que, por ser lugar común alcanza a muchos
- La intención falsa que se le atribuye (mordacidad) cuando sólo se trata de ingeniosos juegos de palabras

- **Adjetivación positiva / negativa**

Negativa

controvertido artista

parentesco palmario (con Warhol) que no constituya timbre de nobleza

mordacidad que no se muestra comprometida

no alcanza mayor densidad que el juego de palabras

estimulan el intelecto del espectador a un nivel adolescente

pobreza conceptual que delatan sus entrevistas

carácter de los cuadros manifiestamente ligeros

sentido puramente comercial

Positiva?

Cuadros agradables de color y factura

no deja de tener un lugar en nuestra cultura, aunque sea un lugar común

- **Calificación global**

La obra de este artista, presente en algunos importantes colecciones españolas, es el resultado de las relaciones establecidas por el pintor con distintos estamentos. Su trabajo, regido por los códigos publicitarios, no es más que un ingenioso, sencillo y agradable juego de palabras que encuentra respaldo en el público por la facilidad de su propuesta.

08 febrero 2007

Aquellos ingeniosos años

La utopía cinética. 1955-1975 - Centre de Cultura Sa Nostra

En ocasiones recuerdo una conversación, allá a mediados de los noventa, con cierto notable poeta que denostaba la poesía figurativa entonces en boga, asimilando sus logros a los del epigrama. “Pero en el epigrama hay a veces gran ingenio”, protestaba yo. “Sí, pero el arte es algo más que mero ingenio”, me contestaba. Sa Nostra y Caja San Fernando han hecho con *La utopía cinética* un espléndido trabajo documental, cuyo catálogo constituye un buen manual de historia del arte óptico-cinético. Para su realización ha sido indispensable la colaboración de la galería de Denise René, una mujer inseparable del desarrollo de esta corriente en el París del tercer cuarto del siglo XX. Esto explica también, no obstante, la ausencia de una sana dosis de distancia con respecto a lo descrito. La muestra ignora prácticamente la crítica del *Op Art*.

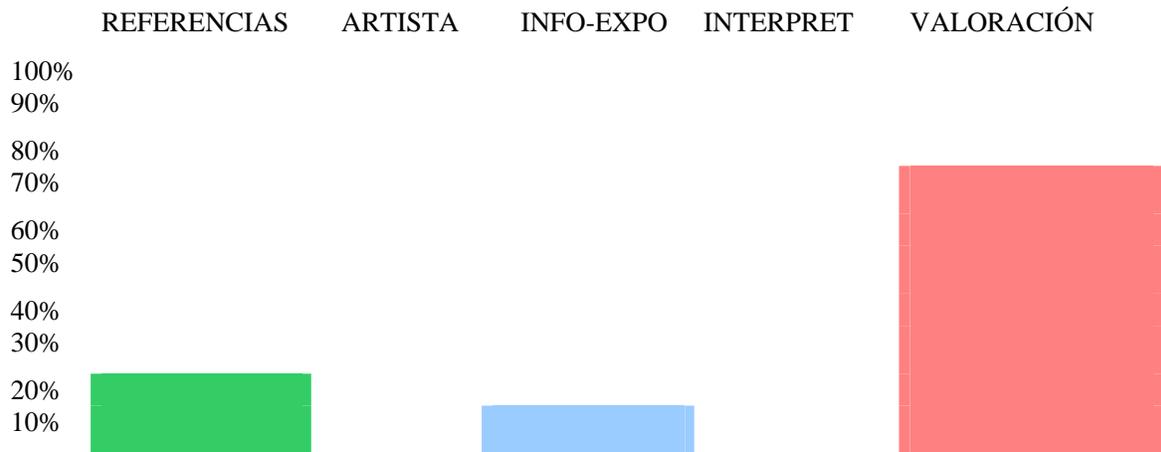
La ilusión óptica, el trampantojo, el juego de luz pueden formar parte de la obra de arte; pero limitar su potencia a estos mecanismos me parece hartamente empobrecedor. Nada justifica el empleo de un lenguaje pseudocientífico, malherido de confusión, frivolidad o impropiedad en el uso de conceptos como “energía”, “vibración”, “aceleración” o “sistema nervioso”. Oponer “percepción neuronal” a “percepción retiniana” como explicación del efecto buscado es, sobre inexacto, inocente, pero está en algunas de las bases teóricas del movimiento. El concepto de participación, referido a la necesidad de que el espectador evolucione en torno a la obra para experimentar la ilusión perceptiva, contra lo que pretendían sus formuladores, sólo sirve en este caso para destacar la limitación de la misma obra.

Estamos, pues, ante un arte conceptualmente débil y carente de complejidad formal; un arte que pone su acento en el momentáneo efecto sorpresa, un arte ombliguista, que no inquieta. Si habláramos de extrañamiento sería distinto, pero este arte no desautomatiza los mecanismos perceptivos del espectador para colocarlo, renovado, ante el mundo; al artista óptico o cinético sólo le interesa el momento de la percepción. Después, devuelve al espectador al mundo tal vez divertido, pero intacto. Pese a la mayor elaboración formal de individuos como Nicolas Schöffer o Jesús Soto, me temo que poco de lo expuesto superará con grandes honores la decantación de la historia.

Última Hora. Juan Luis Calbarro

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

- **Referencias histórico-culturales:** al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico
- **Datos del artista:** biográficos; currículum; trayectoria artística
- **Texto informativo sobre la exposición:** montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras
- **Interpretación:** propia del crítico / alusión a declaraciones del artista
- **Valoración:** calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

Frases

-espléndido trabajo documental, cuyo catálogo constituye un buen manual de historia del arte óptico-cinético
 -ausencia de una sana dosis de distancia con respecto a lo descrito. La muestra ignora prácticamente la crítica del *Op Art*.
 -pero limitar su potencia a estos mecanismos me parece hartamente empobrecedor.
 -Nada justifica el empleo de un lenguaje pseudocientífico, malherido de confusión, frivolidad o impropiedad en el uso de conceptos como “energía”, “vibración”, “aceleración” o “sistema nervioso”. - Oponer “percepción neuronal” a “percepción retiniana” como explicación del efecto buscado es, sobre inexacto, inocente, pero está en algunas de las bases teóricas del movimiento.
 -El concepto de participación, referido a la necesidad de que el espectador evolucione en torno a la obra para experimentar la ilusión perceptiva, contra lo que pretendían sus formuladores, sólo sirve en este caso para destacar la limitación de la misma obra.
 -arte conceptualmente débil y carente de complejidad formal
 -un arte que pone su acento en el momentáneo efecto sorpresa, un arte ombliguista, que no inquieta.
 -Si habláramos de extrañamiento sería distinto, pero este arte no desautomatiza los mecanismos perceptivos del espectador para colocarlo, renovado, ante el mundo
 -al artista óptico o cinético sólo le interesa el momento de la percepción. Después, devuelve al espectador al mundo tal vez divertido, pero intacto.
 -Pese a la mayor elaboración formal de individuos como Nicolas Schöffer o Jesús Soto, me temo que poco de lo expuesto superará con grandes honores la decantación de la historia.

- **Aspectos valorados**

El logro documental que alcanza también al catálogo
 Las bases exclusivamente científico-perceptivas en las que se basa la tendencia
 El efecto ilusorio y entretenido que obtiene respecto al espectador
 La ausencia de fundamentos conceptuales fuertes
 La ausencia de crítica respecto a un movimiento que considera fallido

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

un espléndido trabajo documental, cuyo catálogo constituye un buen manual

Negativa

ausencia de una sana dosis de distancia
ignora prácticamente la crítica
limitar su potencia a estos mecanismos me parece hartamente empobrecedor
Nada justifica el empleo de un lenguaje pseudocientífico, malherido de confusión, frivolidad o impropiedad en el uso de conceptos como....
 Oponer [...] como explicación del efecto buscado es, sobre inexacto, inocente
 El concepto de participación [...] sólo sirve en este caso para destacar la limitación de la misma obra
 arte conceptualmente débil y carente de complejidad formal
 arte que pone su acento en el momentáneo efecto sorpresa, un arte ombliguista, que no inquieta
 este arte no desautomatiza los mecanismos perceptivos del espectador para colocarlo, renovado, ante el mundo
sólo le interesa el momento de la percepción. Después, devuelve al espectador al mundo tal vez divertido, pero intacto
poco de lo expuesto superará con grandes honores la decantación de la historia

- **Calificación global**

Aunque la muestra permite conocer de cerca el arte óptico, las bases en las que se sustenta esta tendencia se dirigen a provocar reacciones perceptivas en el espectador bajo argumentos enmascarados de conceptos que no son más que espejismos que confunden lo que no es más que un divertimento pseudocientífico sin mayor alcance que el de entretener y sorprender, y que por tanto resistirá difícilmente el paso a la historia.

21 febrero 2007

El mar de Baleares como agente artístico

Marga Gómez del Cerro. Equilibri - ABA Art Contemporani; y Wolf Kahlen. Pedres i píxels - Centro de Cultura Sa Nostra.

Marga Gómez del Cerro (Barcelona, 1958) nos ofrece una colección de esculturas, objetos y fotografías con las que nos sumerge en un proceso revelador. Los objetos, nacidos de la tierra, fabricados por el hombre y abandonados luego al mar, regresan transformados a la mano de la artista, que vuelve a estructurarlos, a darles forma o a asignarles un espacio. En este ir y venir se significa la circularidad del tiempo, su infinitud y, también, la vertiente de la naturaleza como agente estético, capaz de transmitir el efecto poderoso de la casualidad o los ciclos naturales a objetos que un día fueron diseños perfectos y controlados: dotarlos de una pátina nueva –la erosión, la corrosión, el óxido– que los reintegra a su seno con suavidad. La nueva disposición de los materiales aportada por Gómez del Cerro aspira a inmiscuirse con la misma suavidad en un viaje que considera abierto, sin renunciar a ciertos simbolismos o a magnitudes arquitectónicas que está en su derecho de incorporar.

En el caso del polifacético **Wolf Kahlen** (Aquisgrán, 1940), los objetos encontrados en la

naturaleza no siempre provienen de creaciones humanas previas (unas veces, escuadras metálicas oxidadas; otras, estructuras coralinas). El simbolismo es tal vez más intenso en Kahlen; su trabajo tiene algo más de mineral, la gravedad de lo geológico y, por tanto, también un menor despliegue imaginativo y una limitada diversidad formal. Su obra se adensa en lo telúrico y, sin embargo, enlaza con lo humano por medio de una fascinante caligrafía hecha de piedras encontradas, mostradas intactas. Su faceta informática no despierta tanto interés.

En ambos casos, pero quizá más en el de Gómez del Cerro, una referencia que acude inmediatamente a la memoria es el conjunto de *Veintisiete objetos* que en 1996 expuso en la capital austríaca Eva Choung-Fux (Viena, 1935), que aún continúa ampliándola: pedazos de madera industrial que la costa de S'Avall le devuelve y en los que Eva reconoce figuras humanas y, sobre todo, sueños humanos que el mar disolvió y a los que la artista otorgó nueva vida.

Última Hora. Juan Luis Calbarro

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

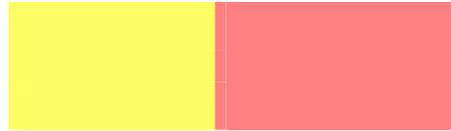
Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas

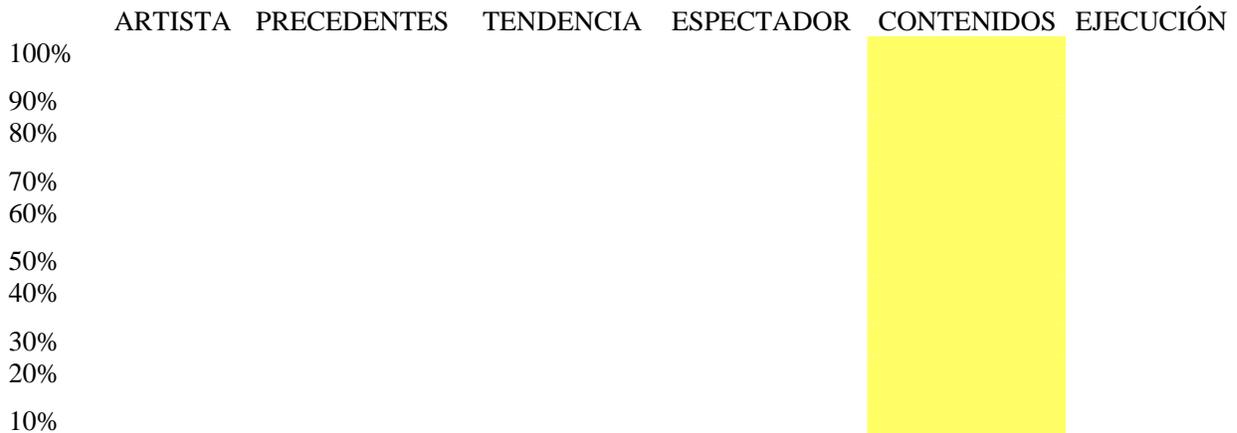
	REFERENCIAS	ARTISTA	INFO-EXPO	INTERPRET	VALORACIÓN
100%					
90%					
80%					
70%					
60%					
50%					
40%					

30%
20%
10%



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-con las que nos sumerge en un proceso revelador.

-La nueva disposición de los materiales aportada por Gómez del Cerro aspira a inmiscuirse con la misma suavidad en un viaje que considera abierto, sin renunciar a ciertos simbolismos o a magnitudes arquitectónicas que está en su derecho de incorporar.

-El simbolismo es tal vez más intenso en Kahlen.

-un menor despliegue imaginativo y una limitada diversidad formal [...]sin embargo, enlaza con lo humano por medio de una fascinante caligrafía

-Su faceta informática no despierta tanto interés.

- **Aspectos valorados**

El proceso por el que la materia de procedencia natural se incorpora como motivo de la obra

La carga simbólica de este proceso

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

Proceso revelador

Sin renunciar a ciertos simbolismos o magnitudes arquitectónicas

El simbolismo es tal vez más intenso

Enlaza con lo humano

Fascinante caligrafía

Negativa

Menor despliegue imaginativo y una limitada diversidad formal

- **Calificación global**

Ambos creadores basan sus obras en retomar los elementos naturales (o surgidos de la mano del hombre) envejecidos por efecto de la naturaleza para incorporarlos como motivo de sus obras. En el caso de Gómez del Cerro la autora incorpora a este proceso elementos simbólicos; Khalen insiste más en la naturaleza mineral de los objetos, y los transforma en símbolos con los que crea fascinantes caligrafías. Los dos comparten también con Eva Choung-Fux aspectos similares de su trabajo.

24 mayo 2007

El espejo de nuestros claroscuros

Velcha Vélchev. Entre llum i tenebres. Capilla de la Misericordia

Aun a riesgo de repetirnos, es inevitable volver sobre la obra de Velcha Vélchev (Dimitrovgrad, Serbia, 1959), cuya actual muestra en la Misericordia eleva notablemente el tono mantenido hasta la fecha por la sala de exposiciones del Consell de Mallorca. La progresiva deriva de este autor hacia la abstracción muestra una solidez de fundamentos que le garantiza un lugar destacado en la plástica mallorquina de los próximos años.

Si hace unas semanas escribíamos de lo temporal y de lo trascendente en la obra del yugoslavo a propósito del recurso a la escritura y en relación con la huella de lo orgánico, hoy nos presenta una densa reflexión sobre el mismo tema en el ámbito de lo metálico, de lo industrial, que es tan significativamente humano como la escritura –o lo es más.

Sus piezas de 50 x 50 y de 30 x 30 condensan en gestos casi esenciales lo que este autor tiene que decir al respecto. Los fragmentos escogidos arrancan un auténtico torbellino de sensaciones que nuevamente nos remiten al paso del tiempo y sus consecuencias. Encontramos objetos de aspecto inequívocamente fabril reducidos a la categoría de fragmento; los claveteados hormiguean sin aparente sentido y nos remiten a una función perdida; la alternancia de diversas geometrías, de un asombroso ritmo desde el punto de vista plástico, sugiere igualmente remotos engranajes o ensambladuras cuyo diseño y finalidad desconocemos, definitiva e irremediamente. La abstracción de Vélchev se basa, así pues, en la fragmentación, en la liberación de los materiales empleados con respecto a sus ataduras referenciales, en la desfuncionalización (si se me permite esta expresión) de aquello que alguna vez cumplió una función práctica que ya ignoramos. Este recurso es básicamente el mismo que comentábamos semanas atrás en torno al uso de material escrito por el autor, que parece tener claras una retórica propia y una línea de pensamiento consistente. El trabajo en pátinas remata la obra con una profunda e irracional inyección de nostalgia: un sentimiento que nos es tan primario como imprescindible y que en cierto manera nos permite asistir a su obra como asistimos al espectáculo de unas hermosas ruinas. Estamos acostumbrados a que Vélchev mantenga de una u otra forma diálogos con el espectador. Aquí, las planchas metálicas sobre las que se disponen los objetos ejercen de matizados expositores, con los que el autor pretende establecer un contexto adecuado para transmitir de tú a tú toda esa sugerencia de la que hablábamos; y es verdaderamente difícil sugerir tanto con tanta concisión.

Los grandes murales o puzzles de trapezoides de metal –hierro, estaño– nos vuelven a hablar de un ritmo que Vélchev nos regala con insultante destreza. Mediante la manipulación de la densidad y orientación de las arrugas en el estaño, el diverso grado de oxidación o corrosión del hierro y ciertas imponentes costuras, este pintor-escultor consigue enfrentarnos a un espejo roto que nos devuelve el reflejo de nuestra precariedad y nuestro desvalimiento: el rugoso claroscuro que en definitiva nos compone.

Última Hora. Juan Luis Calbarro

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

R Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

D Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

T Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

I Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

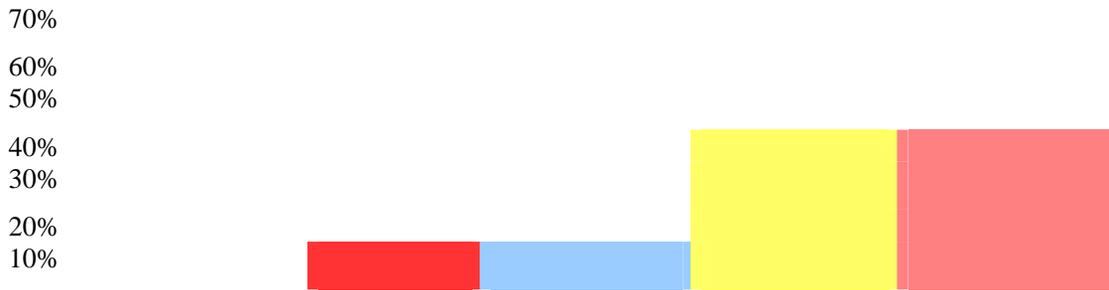
V Valoración: calificaciones adjetivadas

REFERENCIAS ARTISTA INFO-EXPO INTERPRET VALORACIÓN

100%

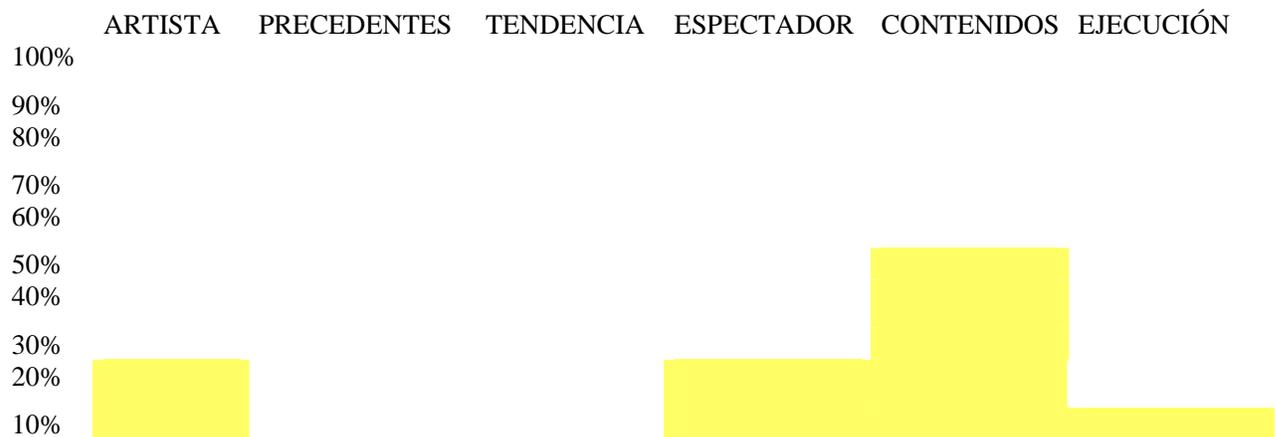
90%

80%



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-muestra una solidez de fundamentos que le garantiza un lugar destacado en la plástica mallorquina de los próximos años.

-presenta una densa reflexión sobre el mismo tema (lo temporal y lo trascendente) en el ámbito de lo metálico, de lo industrial, que es tan significativamente humano como la escritura –o lo es más.

-arrancan un auténtico torbellino de sensaciones que nuevamente nos remiten al paso del tiempo y sus consecuencias

-asombroso ritmo desde el punto de vista plástico

-parece tener claras una retórica propia y una línea de pensamiento consistente

-remata la obra con una profunda e irracional inyección de nostalgia

-permite asistir a su obra como asistimos al espectáculo de unas hermosas ruinas

-pretende establecer un contexto adecuado para transmitir de tú a tú toda esa sugerencia de la que hablábamos; y es verdaderamente difícil sugerir tanto con tanta concisión
-nos vuelven a hablar de un ritmo que Vélchev nos regala con insultante destreza
-consigue enfrentarnos a un espejo roto que nos devuelve el reflejo de nuestra precariedad y nuestro desvalimiento: el rugoso claroscuro que en definitiva nos compone.

- **Aspectos valorados**

Los fundamentos de su obra basados en una retórica propia y una retórica consistente
Valores estéticos como el ritmo compositivo
La reflexión sobre lo temporal y trascendente que propone la obra
La comunicación de sensaciones al espectador
La referencia a la nostalgia y a la ruina por efecto del paso del tiempo

- **Adjetivación positiva / negativa**

- Positiva**

solidez de fundamentos
lugar destacado en la plástica
densa reflexión
significativamente humano
retórica propia y una línea de pensamiento consistente
profunda e irracional inyección de nostalgia
contexto adecuado para transmitir de tú a tú esa sugerencia
difícil sugerir tanto con tanta concisión
ritmo que Vélchev nos regala con insultante destreza
nos devuelve el reflejo de nuestra precariedad y nuestro desvalimiento

- **Calificación global**

El ritmo compositivo de las obras y la utilización de materiales metálicos que acusan el paso del tiempo consiguen comunicar al espectador la reflexión sobre la precariedad del ser humano al poner el acento en la nostalgia similar a la provocada por la ruina, y corroboran así los fundamentos teóricos que avalan la trayectoria de su autor

17 agosto 2007

Damas urbanas

Manolo Valdés en Palma. Esculturas monumentales - “Arte en la calle”. Paseo del Borne

En palabras de Valeriano Bozal, Manolo Valdés (Valencia, 1942) “ha empezado tres veces”. El artista ha pasado por tres etapas: como pintor informalista, hasta 1965; como miembro del Equipo Crónica, que marca su trayectoria con huella y prestigio indelebles, hasta 1981; y una tercera fase en solitario como pintor y escultor, de la que la última fecha mencionada constituyó un forzado y complicado recomienzo. No obstante, el trabajo de

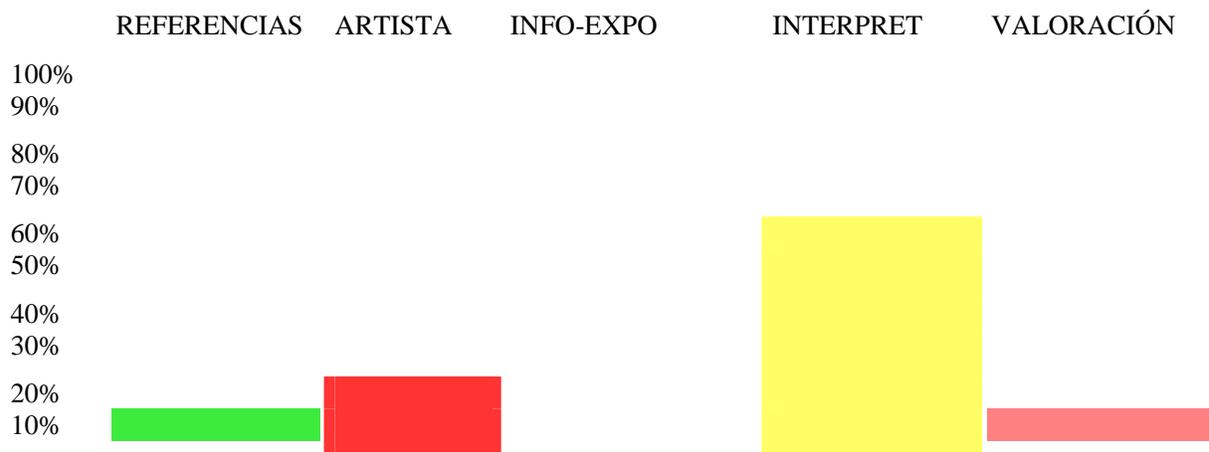
Valdés, aun conservando preocupaciones y temas de tiempos anteriores, ha adquirido una personalidad y una densidad que le son propias de manera contundente. La impagable muestra que hoy nos ofrecen la Fundación “la Caixa” y el Ayuntamiento de Palma es buena prueba de esa personalidad artística. Las meninas, las damas y los colosos de Valdés nos obligan a preguntarnos cuál es el secreto de su rotunda eficacia; su escultura se presta a varios niveles de análisis, y precisamente por eso funciona a la perfección como ornamento público popular, pero también como objeto de disfrute estético complejo.

Uno de los principales ingredientes de su obra consiste en el empleo de procesos de oposición: en general, la conjugación de lo sencillo y lo complejo; la reinterpretación de temas clásicos en un sentido esencialista o simplificador, como hace con sus *Meninas* (2005), pero también la sucesiva complicación matérica y dispositiva del icono resultante; la instalación de las piezas como elementos asumibles por el paisaje, pero igualmente la introducción de factores de reflexión estética puramente autónomos, como el diálogo establecido entre formas suaves, basadas en la yuxtaposición de óvalos, y complementos más problemáticos, tocados que desafían la lógica del discurso y el mismo equilibrio físico de la pieza. En sus magníficos *Colosos* (2005), las referencias a arquitecturas fortificadas en los tocados y a sillerías ancestrales en el ensamblaje de los rostros nos conducen a un mundo de irónica seguridad o solemnidad que demuestra la sabia adaptación del artista al ámbito de la escultura urbana. Brancusi no anda lejos en su manera de moldear los materiales en volúmenes muy estilizados (Valdés no es un tallador), ni los maestros clásicos y modernos que, desde siempre y a veces de manera obsesiva, le aportan la base de sus iconos vivos.

Última Hora. Juan Luis Calbarro

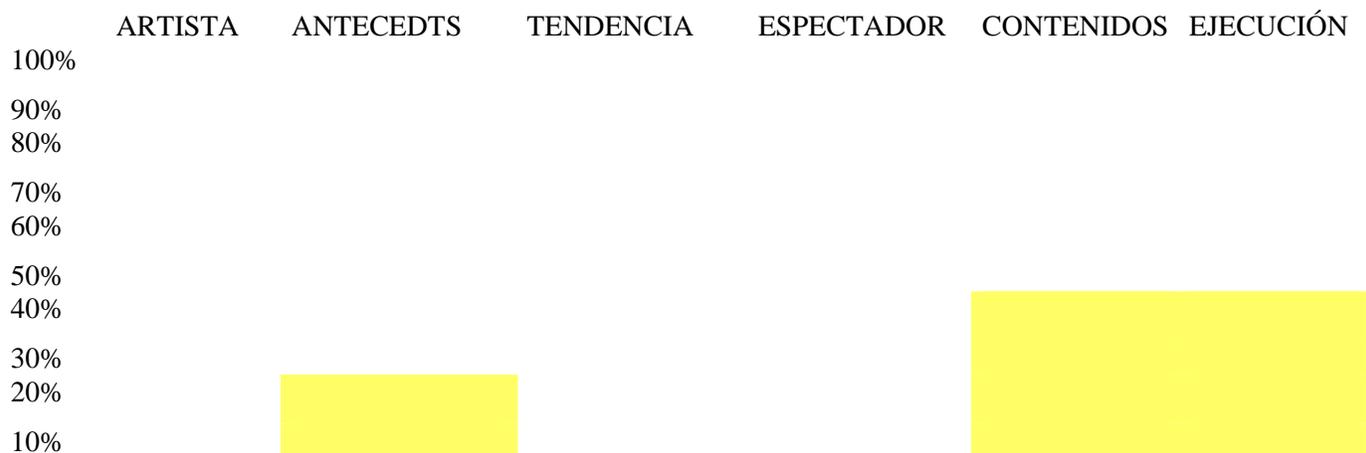
FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

- **Referencias histórico-culturales:** al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico
- **Datos del artista:** biográficos; currículum; trayectoria artística
- **Texto informativo sobre la exposición:** montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras
- **Interpretación:** propia del crítico / alusión a declaraciones del artista
- **Valoración:** calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-ha adquirido una personalidad y una densidad que le son propias de manera contundente
 -su rotunda eficacia (de determinadas obras);
 -(su escultura) funciona a la perfección como ornamento público popular, pero también como objeto de disfrute estético complejo.

-la conjugación de lo sencillo y lo complejo
-sus magníficos *Colosos*
-demuestra la sabia adaptación del artista al ámbito de la escultura urbana.

- **Aspectos valorados**

-La personalidad artística adquirida
-La eficacia y rotundidad de las obras
-La capacidad de la obra de poseer dos niveles de lectura: el popular que funciona como ornamento público y el que atañe a análisis estéticos complejos

- **Adjetivación positiva / negativa**
Positiva

Adquisición contundente de personalidad propia

Rotundidad y eficacia de las obras

Funciona a la perfección como [...] pero también como

Sabia adaptación al ámbito (urbano)

- **Calificación global**

La trayectoria del artista refrenda una personalidad artísticamente acusada que sigue retomando temas anteriores como la reinterpretación de iconos clásicos pero que además obtiene grandes resultados al combinar elementos sencillos con asuntos de reflexión artística complejos basados en la combinación de formas dispares.

ANEXO 3

ARTÍCULOS ASUN CLAR

GIRBENT. OBRA RECIENTE

Galería Horrach Moyà
Hasta el 22 de octubre

NO SÓLO VIRTUOSISMO TÉCNICO

LA PINTURA COMO VALOR AÑADIDO AL ENFOQUE FOTOGRÁFICO

ASUN CLAR

Resulta difícil no dejarse seducir por la habilidad técnica que desprende toda la obra pictórica de Girbent (Sóller, 1966). El dominio del oficio siempre ha sido una de las principales bazas de este artista a la hora de comunicar con facilidad con un público fiel que apuesta por una pintura que en sus inicios se sustentó fundamentalmente en una destreza con los pinceles (no en vano fue uno de los alumnos destacados de la escuela de Torrens Lladó) que llegó a convertirse en un lastre del que había que deshacerse. Todo un reto que ha demostrado superar a lo largo de las muestras realizadas mayoritariamente de la mano de la Horrach Moyà (con individuales en el 2000 y 2004) y en ferias internacionales.

Uno de los méritos con los que ha logrado un trabajo ambicioso que supera los límites de la pura pretensión efectista consiste precisamente en haber integrado esta prodigiosa capacidad (a la que parece estar tan íntimamente ligado que posiblemente no podría renunciar a ella) a un proyecto que integra una especial mirada sobre la realidad, no sólo por la selección de sus temas, sino por el diálogo que establece respecto a la mirada fotográfica.

Al margen de sus primeras obras en las que retrató fundamentalmente a su entorno más íntimo, su trabajo ha venido desarrollando varias líneas de trabajo que se han ido gestando desde sus inicios tomando como modelo la imagen fotográfica. El autor no las contempla como series en sí mismas, pero es posible seguir el rastro a tres bloques temáticos: el arte y el espectador, visiones del metro y, en sus pinturas más recientes, miradas pictóricas sobre fotogramas.

En el primer caso, aparece ya en las obras del año 2000 un interés por retratar las obras de arte en un entorno museístico en el que individuos bien caracterizados en todas sus particularidades se convierten en una sola noción abstracta: el espectador. En un sentido permite reflejar su entusiasmo por el producto de la creación artística (ya sea de la antigüedad o contemporáneo) y su sacralización en este ámbito, pero también convierte la propia contemplación de su obra en un discurso circular en el que nuestra mirada se ve implicada necesariamente. El espacio arquitectónico lo ha tratado en unas ocasiones de forma neutra, enfatizando la bidimensionalidad de la pintura, y en otros casos concediéndole toda su capacidad expresiva a favor de su papel como amplio contenedor que favorece la sublimación de las piezas.

El ambiente subterráneo del metro permite igualmente una reflexión sobre los grupos humanos que aunque estén inmersos en la colectividad, permanecen aislados y ensimismados en sus propios mundos de referencia personal. El retrato pormenorizado de los rasgos y atuendos de algunos de los individuos les destaca sobre una masa más anónima que no actúa más que como comparsa potenciador de su íntima soledad (casi como un "Hopper" en el que el vacío se convirtiera en colectivo). Pictóricamente, el reflejo de la luz mortecina y asfixiante de las estaciones y los vagones es un reto tonal y compositivo, pero también lo es el contraste entre la quietud de la espera y la imagen distorsionada por la velocidad del tren en marcha.

Por último, en obras recientes se ha interesado por representaciones que pertenecen, por su propia naturaleza, a la imagen en movimiento. La intención ha sido aquí la de seleccionar uno solo de estos fotogramas para rescatarlo de la vorágine temporal y darle rango de eternidad. El contorno distorsionado de las figuras del metro acusando el movimiento tiene aquí su reflejo contrario, de modo que la "congelación" del fotograma no da indicios de su pertenencia a este otro medio. Aquí entra en juego el color, radicalizando o armonizando las escenas según lo requiera el tema.

A todo lo expuesto se podría objetar que, al fin y al cabo, los logros relativos a encuadres, y al retrato social y ambiental, están implícitos en la propia fotografía de la que el autor defiende partir, y que su conversión a la técnica pictórica no es más que un maquillaje que permite su lucimiento técnico. Sin embargo, a la selección intencionada captada por el objetivo de la cámara hay que añadirle una calidad matérica que sólo es posible tras una intervención humana que condiciona modificaciones tonales, compositivas, y sobre la nitidez del contorno, pero que además, al depositarse pintura sobre el soporte, se diferencia así de la fotografía en la que aparece por medios mecanizados. Esta calidad "artesanal" contiene un áurea que es imposible ignorar. La materia y el gesto son, a la postre, una prolongación de nuestra esencia más elemental, y su poder comunicador va íntimamente ligado a nuestra naturaleza. Al mundo "retratado" de Girbent se le añade lo que él califica como "segunda piel", que añade expresividad y comunicación a lo que podrían ser sólo interesantes imágenes fotográficas.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

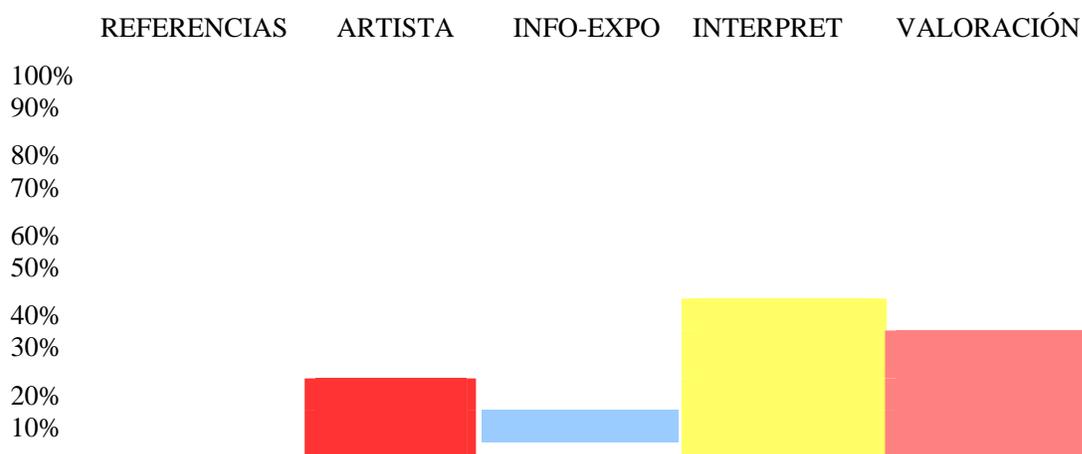
Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

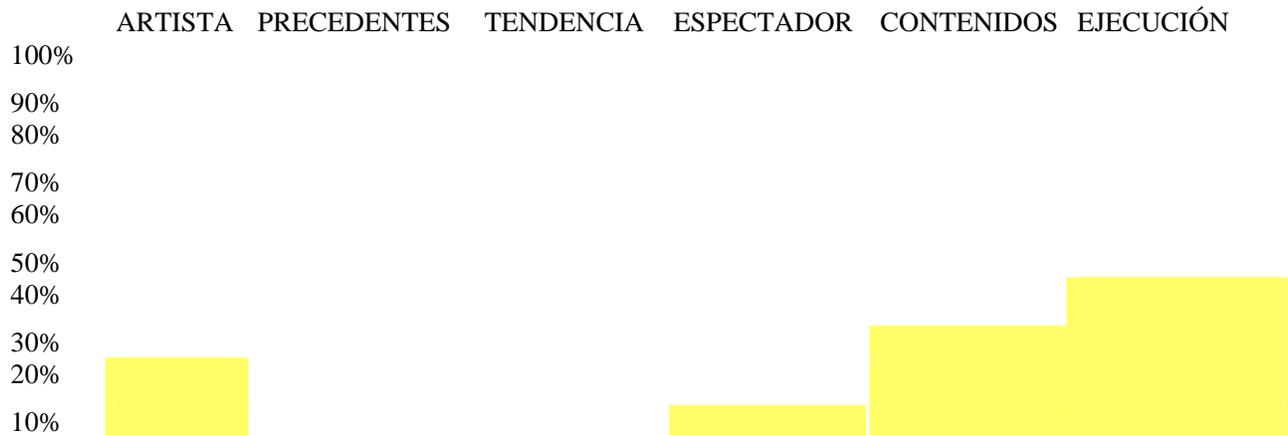
Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

- Resulta difícil no dejarse seducir por la habilidad técnica
- El dominio del oficio siempre ha sido una de las principales bazas de este artista
- una destreza con los pinceles [...] que llegó a convertirse en un lastre del que había que deshacerse. Todo un reto que ha demostrado superar
- Uno de los méritos con los que ha logrado un trabajo ambicioso que supera los límites de la pura pretensión efectista consiste precisamente en haber integrado esta prodigiosa capacidad [...] a un proyecto que integra una especial mirada sobre la realidad, no sólo por la selección de sus temas, sino por el diálogo que establece respecto a la mirada fotográfica.
- la luz mortecina y asfixiante de las estaciones y los vagones es un reto tonal y compositivo
- se podría objetar que [...] los logros relativos a encuadres, y al retrato social y ambiental, están implícitos en la propia fotografía de la que el autor defiende partir, y que su conversión a la técnica pictórica no es mas que un maquillaje que permite su lucimiento técnico.
- Sin embargo, a la selección intencionada captada por el objetivo de la cámara hay que añadirle una calidad matérica que sólo es posible tras una intervención humana que condiciona modificaciones tonales, compositivas, y sobre la nitidez del contorno, pero que además, al depositarse pintura sobre el soporte, se diferencia así de la fotografía
- Esta calidad “artesanal” contiene un áurea que es imposible ignorar.
- se le añade lo que él califica como “segunda piel”, que añade expresividad y comunicación a lo que podrían ser sólo interesantes imágenes fotográficas.

- **Aspectos valorados**

La habilidad técnica
 La superación del vistuosismo pictórico al ponerlo al servicio del diálogo con la fotografía
 La calidad que aporta la textura pictórica a los motivos obtenidos a partir de un medio mecanizado

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

habilidad técnica
dominio del oficio

destreza con los pinceles [...] que llegó a convertirse en un lastre [...] Todo un reto que ha demostrado superar

Uno de los méritos con los que ha logrado un trabajo ambicioso que supera los límites de la pura pretensión efectista consiste precisamente en haber integrado esta prodigiosa capacidad [...] a un proyecto

reto tonal y compositivo

calidad matérica

contiene un áurea que es imposible ignorar

añade expresividad y comunicación

Negativa?

se podría objetar que [...] los logros relativos a encuadres, y al retrato social y ambiental, están implícitos en la propia fotografía [...] y que su conversión a la técnica pictórica no es mas que un maquillaje que permite su lucimiento técnico. [...]

- **Calificación global**

La habilidad pictórica del artista ha conseguido ser utilizada para aportar unas cualidades matéricas al motivo fotográfico del que parte, añadiendo así una dimensión nueva a los distintos argumentos en los que se centra (escenas de metro, espectadores de museo, fotogramas de película) en virtud de estas nuevas cualidades aportadas por la pincelada.

JOAN FONTCUBERTA. L'AGENCIA AL-ZUR. DECONSTRUINT OSAMA

Fundación Pilar i Joan Miro
Hasta el 23 de septiembre

PERIODISMO VIRTUAL INFILTRADO

ASUN CLAR

Prácticamente todas las herramientas de las que dispone un reportero para realizar su investigación periodística son utilizadas también por Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) para dar credibilidad a una peculiar bomba informativa: el desenmascaramiento, por parte de dos periodistas, del llamado Dr. Fasqiya-Ul Junat, uno de los dirigentes de Al Qaeda que resulta ser un actor y cantante contratado (no se sabe si por una agencia de inteligencia o por medios de comunicación) para interpretar este papel.

Este juego de incertidumbres, en donde la ficción se hace pasar por la realidad en base a la precisión documental con la que se presenta es el argumento recurrente con el que este artista viene sosteniendo su trabajo.

A semejanza de sus series más célebres (*Herbarium, Fauna, Constelaciones, Sputnik, y Orogénesis*) en las que diversos hallazgos del ámbito científico se han ido presentando al público como noticias verídicas (utilizando para ello los registros documentales más usuales como reconstrucciones de taxidermista, fichas de archivo, instrumental científico, fotografía, formatos de medios de comunicación, etc), también en esta ocasión se sirve de este método para ilustrar esta nueva información. Así la exposición la componen un diario, la reproducción de un noticiero televisivo, fotografías y pasquines periodísticos en los que el rostro de Fontcuberta encarna al del actor impostor.

Si en anteriores trabajos era el incuestionable mundo científico el que se ponía en entredicho minando las certidumbres con las que suele arrojarse, la incursión en reportajes relacionados con la política internacional nos pilla más prevenidos. La noticia más inverosímil resulta plausible cuando se tratan estos asuntos. Por eso el acento se pone en esta ocasión en la aparente comicidad de todo el planteamiento, prestando el artista su propia imagen para poner en evidencia la mascarada, pero destacando las implicaciones que puede tener a veces la ficción en el curso de los acontecimientos.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

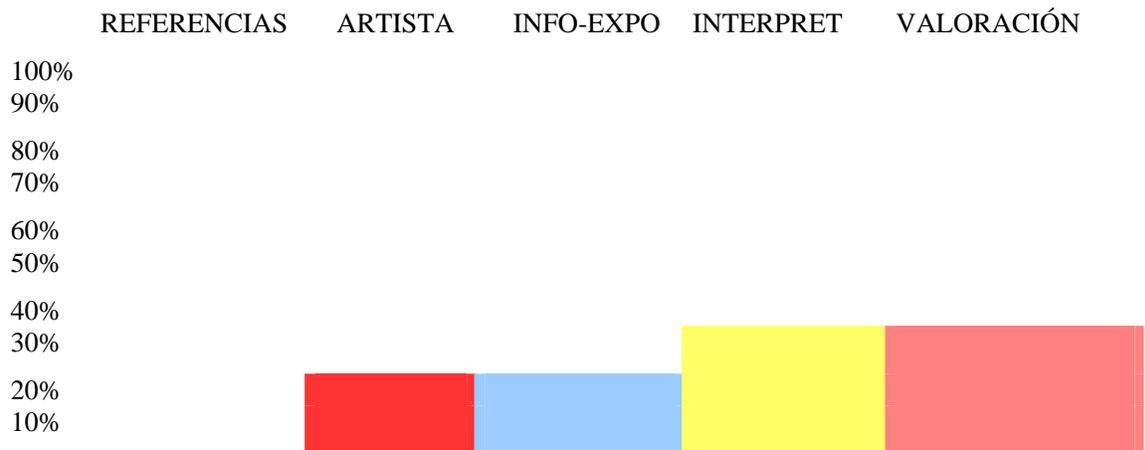
R Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

D Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

T Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

I Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

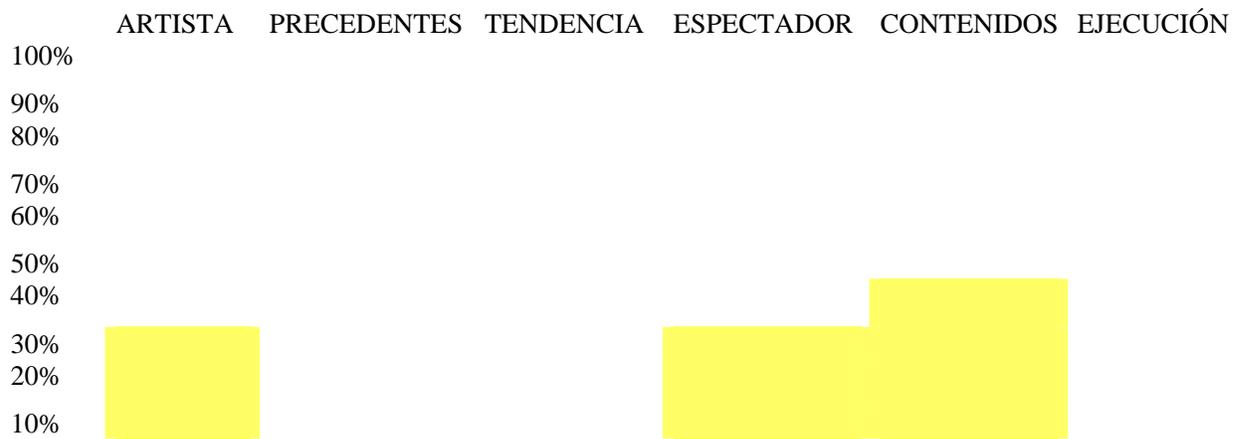
Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

Ítems:

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución plástica



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-Este juego de incertidumbres, en donde la ficción se hace pasar por la realidad en base a la precisión documental con la que se presenta es el argumento...

-la incursión en reportajes relacionados con la política internacional nos pilla más prevenidos.

-Por eso el acento se pone en esta ocasión en la aparente comicidad de todo el planteamiento, prestando el artista su propia imagen para poner en evidencia la mascarada, pero destacando la implicaciones que puede tener a veces la ficción en el curso de los acontecimientos.

- **Aspectos valorados**

El juego entre realidad y ficción como forma de desenmascaramiento

La menor credibilidad prestada a las noticias políticas

LA comicidad que no descarta advertencia

- **Adjetivación positiva / negativa**

- **Positiva?**

-juego de incertidumbres

-nos pilla más prevenidos

-aparente comicidad

-destacando la implicaciones

- **Calificación global**

Todo el trabajo de este autor pretende poner en evidencia las herramientas que utilizan distintos canales de información y cuya instrumentalización permite falsear o manipular datos sin que su credibilidad se altere. En esta ocasión, al tratar un tema político, el espectador ya cuenta con la dosis de falsedad contenida en la noticia, por ello la situación que se plantea roza la comicidad aunque sin dejar de advertir las consecuencias de elementos ficticios en la realidad.

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO

Fundación Juan March
Hasta el 8 de septiembre

EXPOSICIÓN DE TESIS

LAS OBRAS SELECCIONADAS PROCEDEN DE LA COLECCIÓN DAIMLERCHRYSLER

ASUN CLAR

Una peculiar narración temporal e historicista, alejada del concepto de la autonomía de la obra de arte, es la tesis de la exposición que, ya en su última semana, tiene lugar en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma. La selección de obras aquí expuestas responde así a la intención de traer a la mirada piezas muy alejadas temporal y geográficamente (desde principios del siglo XX hasta nuestros días, tanto de Europa como de Norteamérica) que, procedentes de corrientes que se definen alrededor de la abstracción, del constructivismo y de las recientes estrategias conceptuales, se muestran aquí como los orígenes del minimalismo o como los resultados de su repercusión posterior.

Esta forma de abordar la historia del arte, sin recurrir a la secuenciación temporal y sistematizada de estilos que se suceden uno tras otro explicándose mutuamente según un desarrollo lineal, propone, por el contrario, la idea de la existencia de “deslizamientos” entre obras del pasado, pero también del futuro, que se encontrarían para dar nueva luz a las obras del presente analizado (el minimalismo, en este caso) confirmando una “extraña temporalidad” a la visión de las obras. Hal Foster, el célebre crítico norteamericano vinculado a la revista *October*, es uno de los principales valedores de este modelo retroactivo del arte en el que los retornos históricos, habituales desde el Renacimiento, se contraponen a la ruptura del pasado que proponía la modernidad vanguardista y que favorecían una dimensión social del arte. Este autor habla de la figura del *parallax* (que ilustra el aparente desplazamiento de un objeto causado por el movimiento real de su observador) y de la *acción diferida* (el trauma que ocurre en el pasado pero que manifiesta su acción en el presente) para ilustrar este mecanismo de alternancia entre anticipación y reconstrucción.

Siguiendo este enfoque, el arte minimalista, entendido como movimiento histórico de los años sesenta surgido en Norteamérica, protagonizado por Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt y Robert Morris, que en principio constituye el centro de atención de la muestra que nos ocupa, está representado, intencionadamente, sólo a través de una obra de LeWitt, ya que lo que interesa, según expresa la comisaria y directora de la Colección DaimlerChrysler, Renate Wiehager, es “redescubrir unos efectos históricos que comienzan en una “emigración” de la Bauhaus y el constructivismo de los años treinta y la recepción de los mismos en Estados Unidos, y que nos conducen hasta el arte contemporáneo internacional”. Para ello expande necesariamente el estrecho territorio atribuido al minimalismo y rastrea el pasado y el presente enfrentando obras entre sí de manera que ilustren el hilo conductor que les sirve de nexo. De esta manera, como viene siendo habitual en muchas de las exhibiciones actuales, la organización de las obras expuestas no obedece a una secuenciación temporal, ni está regida por la pertenencia a una misma corriente de los artistas, sino que se fuerza a las obras a establecer un diálogo entre sí para descubrir en ellas ecos recíprocos. En este sentido podemos encontrar asociaciones tan sorprendentes como la escultura-mueble de John M. Armleder de 1993 que al estar

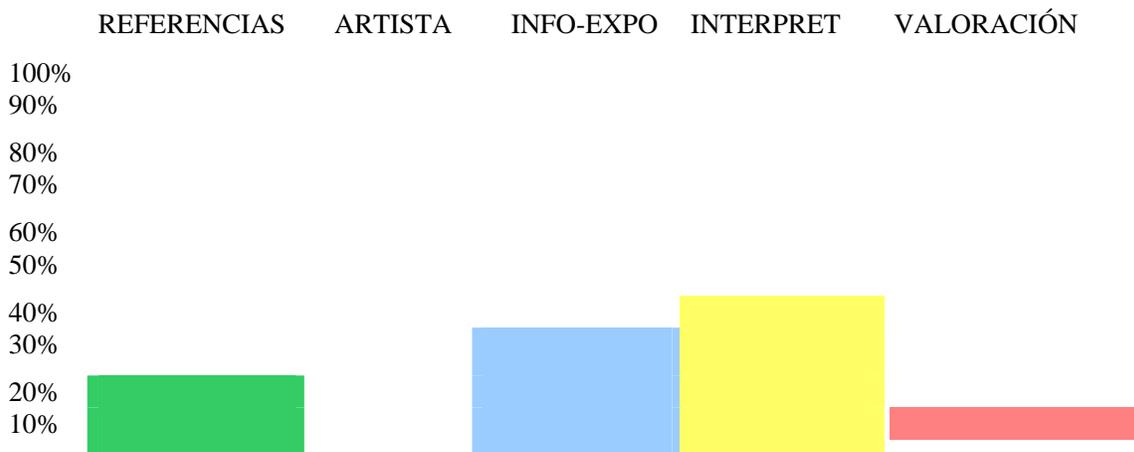
situada junto a una obra de Otto Meyer-Amden de tema religioso, aumenta la intención irónica de la del primero respecto a la pretensión transcendental de estos asuntos; o el *shaped canvases* (lienzo con forma) de formato estrictamente horizontal de Kenneth Noland, de 1969, junto a las bandas también de secuencias horizontales de Sean Scully de 1997 o, por citar un último ejemplo, el tratamiento espacial plasmado pictóricamente visto por Josef Albers en 1954 en *Structural Constellations F-14*, y el que propone Ben Willikens en una obra de 2004 *Raum 371*, donde ambos analizan las convenciones del espacio del cuadro.

La selección de obras, además de responder al criterio antes comentado, obedece a la procedencia de las piezas. Todas ellas pertenecen a la Colección de la Corporación DaimlerChrysler iniciada en el año 1977 alrededor de los orígenes de la abstracción surgida en torno a la Academia de Stuttgart y de Adolf Hölzel (dada la presencia de la empresa Daimler Benz en esta ciudad) pero que ha continuado incorporando obras de esta tendencia ampliando su procedencia al resto de Europa y al continente norteamericano.

Esta reunión de trabajos en torno a la utilización de una determinada gramática formal que gira, según se argumenta, alrededor del minimalismo, responde también a la popularidad que este término ha alcanzado en muchos de los ámbitos cotidianos; el “menos es más” se ha utilizado como eslogan para publicitar tendencias de diseño en decoración y ha calado ampliamente a muchos otros niveles. Diferentes tendencias como la abstracción geométrica, el constructivismo o la Bauhaus podrían utilizarse también como ejes sobre los que pivotar toda una serie de movimientos que reúnen, en mayor o menos medida, un conjunto de rasgos caracterizados por la geometría, la abstracción, la claridad formal, y la seriación, presentes también en el minimalismo, protagonista virtual de esta muestra.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

- **Referencias histórico-culturales:** al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico
- **Datos del artista:** biográficos; currículum; trayectoria artística
- **Texto informativo sobre la exposición:** montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras
- **Interpretación:** propia del crítico / alusión a declaraciones del artista
- **Valoración:** calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-Una peculiar narración temporal e historicista, alejada del concepto de la autonomía de la obra de arte, es la tesis de la exposición

-propone, por el contrario, la idea de la existencia de “deslizamientos” entre obras del pasado, pero también del futuro, que se encontrarían para dar nueva luz a las obras del presente analizado (el minimalismo, en este caso) confirmando una “extraña temporalidad” a la visión de las obras.

-expande necesariamente el estrecho territorio atribuido al minimalismo y rastrea el pasado y el presente enfrentando obras entre sí de manera que ilustren el hilo conductor que les sirve de nexo.

-Esta reunión de trabajos en torno a la utilización de una determinada gramática formal que gira, según se argumenta, alrededor del minimalismo, responde también a la popularidad que este término ha alcanzado en muchos de los ámbitos cotidiano

-Diferentes tendencias como la abstracción geométrica, el constructivismo o la Bauhaus podrían utilizarse también como ejes sobre los que pivotar toda una serie de movimientos que reúnen, [...]un conjunto de rasgos caracterizados por la geometría, la abstracción, la claridad formal, y la seriación, presentes también en el minimalismo, protagonista virtual de esta muestra.

- **Aspectos valorados**

El hecho de que se trate de una exposición de tesis

La posibilidad de nuevas lecturas al enfrentar diferentes obras entre sí

La duda sobre la idoneidad de hacer girar la muestra en torno al minimalismo

La existencia de características comunes entre las piezas que encajan también con otros movimientos

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva?

peculiar narración temporal e historicista
confiriendo una “extraña temporalidad” a la visión de las obras
expande necesariamente el estrecho territorio
de manera que ilustren el hilo conductor

Negativa?

responde también a la popularidad que este término ha alcanzado
Diferentes tendencias [...] podrían utilizarse también como ejes sobre los que pivotar

- **Calificación global**

La exposición, aprovechando la existencia de unas determinadas obras -entre las que abundan las que constituyeron la primera abstracción alemana-, se propone establecer un hilo conductor que tiene al minimalismo como eje y, de esta manera, reunir corrientes como la abstracción, el constructivismo, o el conceptual, en torno a él estableciendo así una visión que es el resultado del enfoque de la comisaria.

WOLF KAHLEN. PIEDRAS Y PÍXELS

Centre de Cultura Sa Nostra

Hasta el 24 de febrero

DE LA MATERIA A LA VIRTUALIDAD

EL USUARIO INTERACTÚA EN VARIAS OBRAS DE NET.ART

ASUN CLAR

En la vecina Formentera reside temporalmente, desde hace 32 años, Wolf Khalen (Aquisgrán, 1940), un importante artista reconocido internacionalmente por sus trabajos en videoarte de la llamada segunda generación alemana; por sus performances (en 1973 y 1974 colaboró con Vostell y Merkert durante los Berliner Festwochen), y por un amplio desarrollo posterior que le ha llevado a fundar, en 1985-2005 la Ruine der Künste. Desde esa isla ha trasladado las piedras que nos presenta aquí profundamente metamorfoseadas y dotadas de nuevas identidades.

El artista expone en la planta superior el resultado escultórico de la unión entre dos formas pétreas; entre las oquedades de una pieza matriz se acomoda otra tubular, mucho menor, que forma un apéndice de connotaciones que van más allá de asociaciones con lo orgánico, apuntando a conceptos que atañen a los principios formales del lenguaje escultórico –lleno-vacío, gravedad-equilibrio, estatismo-dinamismo- y a principios matemático-metafísicos –la suma de unidades variadas sigue dando como resultado la unidad: $1+1 = I$.

Otra de las maneras de trascender la apariencia ilusoria de estas piedras es someterlas a un comportamiento secuencial; convertidas en fragmentos de un conjunto imaginario se activan conceptualmente como píxeles de un entorno virtual. Para ello se alinean en aleatorios códigos sobre una pared como en una pantalla de códigos informáticos petrificados. Junto a ellas, varios ordenadores permiten entrar al espectador en varios de sus trabajos en net.art.

Esta asociación entre lo mineral, considerado prácticamente como primer eslabón de la materia, y la realidad digital, -una de las más virtuales a las que tenemos acceso-, ilustra esos dos polos en los que se mueve el trabajo de amplio recorrido de este creador. Su interés por el nomadismo le ha llevado a interesarse profundamente por las culturas orientales (es asesor artístico del reino de Bhután desde 1985), vinculadas a sabidurías en las que la naturaleza es principio de conocimiento, al tiempo que su desarrollo como artista multidisciplinar se despliega en muchos casos en el dominio de las nuevas tecnologías. Esta aparente contradicción entre dos mundos que puede parecer forzada tiene su sentido en el periplo vital de Khalen. El compromiso exclusivo con un solo registro es eludido en este caso mostrando la inclusión en un todo que ha superado la desintegración en fragmentos. Si la postmodernidad aludía a esta desmembración en la que la unidad del yo ya no quedaba garantizada, a causa, entre otras, de la consideración de las nuevas tecnologías como una prolongación del cuerpo que

provoca el extrañamiento propio de la prótesis, la operación aquí realizada integra esta extensión como uno de los dominios operativos de alcance casi humano, que sin llegar a los futuristas cyborgs defendidos por Haraway, sí permiten comprender su alcance instrumental al servicio de la creación.

Para ello dispone varios ordenadores conectados con su página de internet (www.wolf-kahlen.net) para que el espectador interactúe y cree, de la mano del artista, su propia obra de arte virtual a través de la Red. La manipulación del ratón permite intervenir en unas obras tanto visuales como sonoras que están siempre en proceso.

En Selbst-Los/Self-less tres pantallas interconectadas se suceden: una con el autorretrato en negativo del artista, otra con la selección del píxel realizada por el autor-espectador fortuito, y una tercera con el mismo retrato al que le faltan los píxeles seleccionados por las intervenciones precedentes. De este modo la imagen se construye y se deconstruye eternamente, porque una vez completa, vuelve a recomenzar. El mismo proceso sucede con otra de las piezas Wolken-los/Cloud-less, en este caso con un paisaje de nubes.

Esta presencia del espectador como co-autor y la oportunidad de obtener gratuitamente un ejemplar firmado de la "obra" por él creada ofrece la falsa ilusión de sentirse él también como artista. Se ironiza así con la obra de arte como mercancía avalando las tesis benjaminianas de pérdida de unicidad, originalidad y áura al ofrecer gratuitamente ediciones impresas de piezas "únicas" que son en realidad inagotables. La muerte del autor referida por Foucault está también aquí reafirmada con humor: la obra cuenta con infinitos creadores, pero a su vez, una vez realizada la intervención, cada uno de ellos puede solicitar una copia del ejemplar ¡firmado!

También las obras sonoras se prestan a esta interacción. En Europa on the fly, la Quinta Sinfonía de Beethoven como himno europeo fragmenta sus melodías cada vez que alguien interviene con el cursor, y en Perdone Don Cervantes, Sorry Mister Joyce, Verzeihung Herr von Goethe la narración sonora de las obras emblemáticas de estos tres autores se somete también a una recomposición de retazos de voces en donde el significado desaparece. Las lecturas que se derivan ponen en cuestión asuntos como la identidad nacional y los símbolos.

Una muestra, pues, que confirma las esperanzas de McLuhan en las nuevas posibilidades del ciberespacio, mostrándolo como terreno propicio para interesantes formulaciones artísticas.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

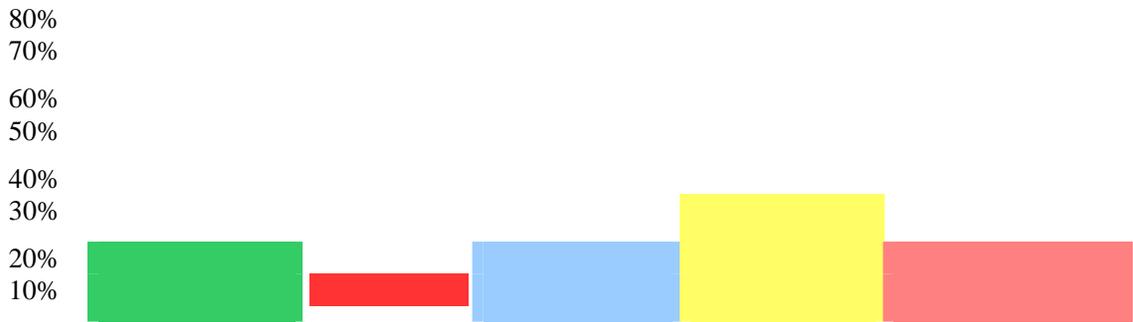
Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas

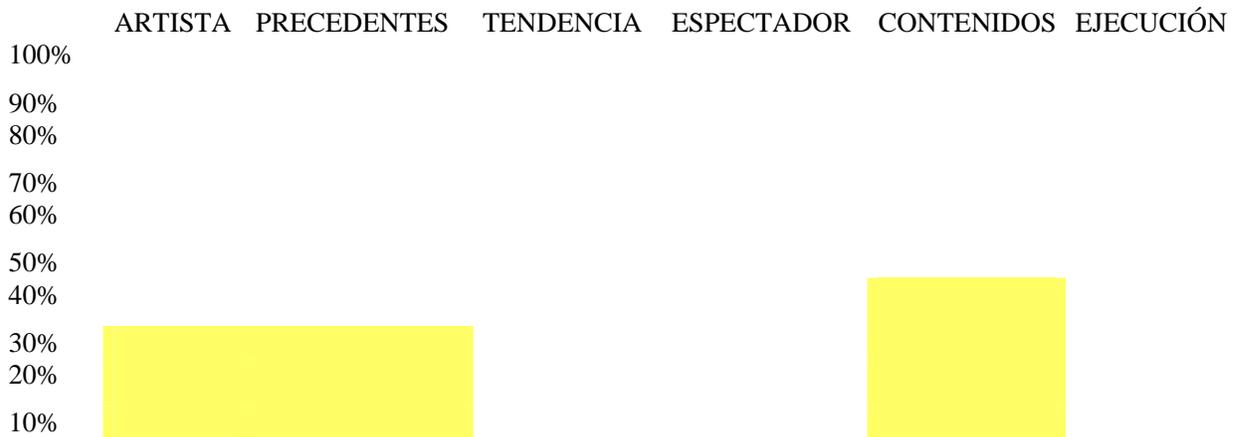
REFERENCIAS ARTISTA INFO-EXPO INTERPRET VALORACIÓN

100%
90%



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-dos polos en los que se mueve el trabajo de amplio recorrido de este creador.

-Esta aparente contradicción entre dos mundos que puede parecer forzada tiene su sentido en el periplo vital de Khalen.

-El compromiso exclusivo con un solo registro es eludido en este caso mostrando la inclusión en un todo que ha superado la desintegración en fragmentos

-la operación aquí realizada integra esta extensión (la de las nuevas tecnologías) como uno de los dominios operativos de alcance casi humano, que [...] permiten comprender su alcance instrumental al servicio de la creación.

-Se ironiza así con la obra de arte como mercancía

-La muerte del autor [...] está también aquí reafirmada con humor

-Una muestra, pues, que confirma las esperanzas [...] en las nuevas posibilidades del ciberespacio, mostrándolo como terreno propicio para interesantes formulaciones artísticas.

- **Aspectos valorados**

La correspondencia entre la experiencia vital del autor y su obra

La multitud de registros en los que es capaz de desarrollarla

La incorporación de medios cibernéticos al servicio de la expresión humana creativa

La participación del espectador como agente artístico

El tratamiento irónico otorgado a la obra de arte única y al concepto de autor

La relación entre fragmento y totalidad

- **Adjetivación positiva / negativa**

- Positiva**

-trabajo de amplio recorrido

-Esta aparente contradicción [...] entre dos mundos tiene su sentido en el periplo vital de Khaleen

-El compromiso exclusivo con un solo registro es eludido

-ha superado la desintegración en fragmentos

-permiten comprender su alcance instrumental al servicio de la creación

-Se ironiza así con la obra de arte como mercancía

-La muerte del autor [...] reafirmada con humor

-confirma las esperanzas [...] en las nuevas posibilidades del ciberespacio

-terreno propicio para interesantes formulaciones artísticas

- **Calificación global**

La experiencia del artista, tanto vital como profesional, permite una obra expresada en registros diversos que van desde la utilización de materiales encontrados en la naturaleza (como la piedra) hasta el uso del net.art; ambas vías obedecen a la intención de expresar conceptualmente la relación entre el fragmento y el todo.

MIQUEL SALOM. PAISATGES DES DE L'INTERIOR

Capella de la Misericòrdia de Palma

Hasta el 9 de abril

ABSTRACCIÓN FOTOGRÁFICA Y SURREAL

LA CAPTACIÓN DE IMÁGENES SIN MANIPULAR CREA COMPOSICIONES CERCANAS A LO PICTÓRICO

ASUN CLAR

La capella de la Misericòrdia, revistiendo de negro sus paredes y techos, se ha convertido en una singular cámara oscura para albergar los últimos trabajos artísticos del fotógrafo Miquel Salom (Mallorca, 1951). Se recrea así un doble interior: el de la cámara fotográfica y el del propio artista ya que, como él nos dice, desde ahí se han gestado los *paisajes* que se muestran.

Numerosos años de trabajo como fotógrafo profesional avalan la gran maestría técnica con la que resuelve cada imagen. Tan sólo cuatro nos separan de su primera exposición como artista, y en este corto periodo su obra ha recorrido territorios fecundos apoyados en motivos variados: primero la naturaleza, presente en las piedras de la exposición *Mons*, (2004) y en los frutos en descomposición de su exposición del 2006 en Sóller; en esta muestra, aunque presente en algún detalle, se prescinde de este registro de una naturaleza que apuntaba a lo simbólico para centrarse en representaciones que apuntan a criterios más estrictamente abstractos.

Una estudiada composición, con formas de incierta referencia, definidas por el juego y el contraste lumínico, configuran unas imágenes que se aproximan al juego formal practicado desde procedimientos pictóricos. La diferencia es el modo de confeccionar estas formas

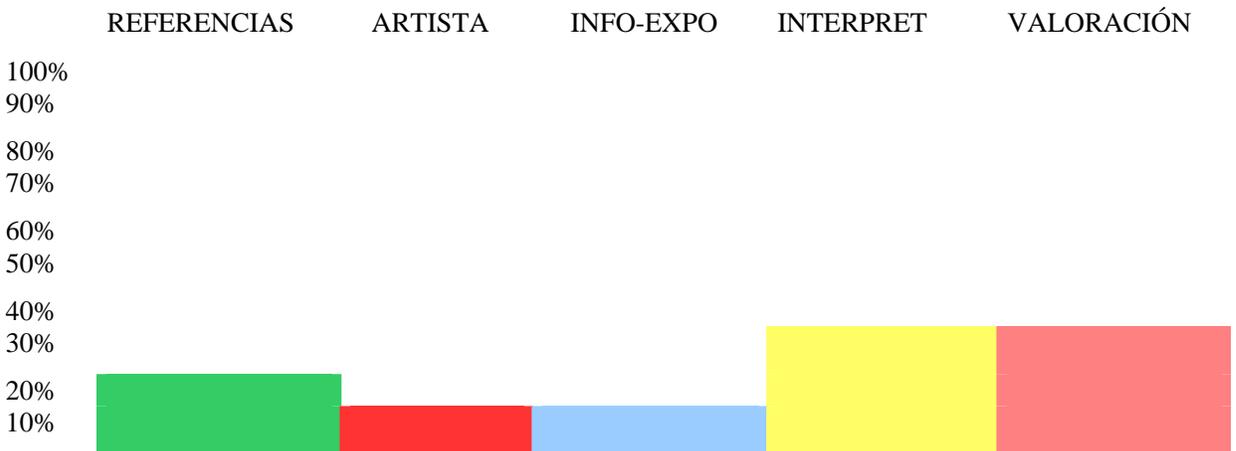
sensibles. Salom conoce muy bien cómo debe iluminar los objetos, la velocidad del disparo o los tiempos de exposición a los que debe someter a los objetos que retrata, y los utiliza con gran pericia para crear unos efectos tonales que, sorprendentemente, no han sido manipulados por ningún programa de creación de imágenes.

Los elementos con los que trabaja mantienen su referencia a objetos reales. Es posible distinguir bolas de posidonia, gasa y papeles transparentes o fragmentos de piezas mecánicas. Esto los sitúa en un terreno real invertido, ya que su semántica pertenece a otro ámbito, comportándose como ensoñaciones a mitad de camino de la realidad. En este sentido la utilización de la imagen fotográfica se asemeja a la que realizaran los surrealistas, creando estas nuevas percepciones no dirigidas a ningún exterior perceptible, sino entresacadas de visiones mentales. Es la fotografía, que en palabras de Rosalind Krauss, se comporta como “índice”, al tomar la realidad como representación y como signo.

El acento puesto en la reproductibilidad de la imagen como característica esencial de esta técnica, es prácticamente eludida por Salom al concebir cada obra como única (aunque incluye una caja de artista con tiraje de quince unidades de cinco obras), recurriendo de nuevo a recuperar el aura benjaminiana atribuida a las piezas exclusivas. Así pues, entre la alternativa de explorar este terreno más ligado a las pretensiones del lenguaje pictórico, o incidir en profundizar en las propiedades que son exclusivas del medio fotográfico, se inclina a favor de la primera. El cuidado exquisito por el soporte y la impresión, y sobre todo, el impacto de los efectos tenebristas del contraste lumínico que las confunden con el blanco y negro, (opción que queda descartada con la presencia de detalle de color), así lo confirman.

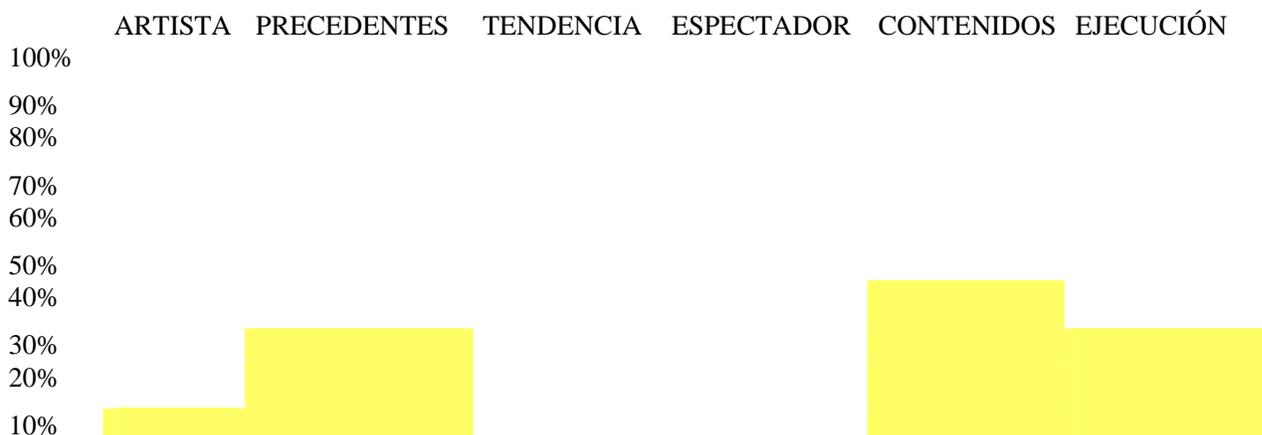
FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

- **Referencias histórico-culturales:** al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico
- **Datos del artista:** biográficos; currículum; trayectoria artística
- **Texto informativo sobre la exposición:** montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras
- **Interpretación:** propia del crítico / alusión a declaraciones del artista
- **Valoración:** calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

- avalan la gran maestría técnica con la que resuelve cada imagen
- su obra ha recorrido territorios fecundos
- imágenes que se aproximan al juego formal practicado desde procedimientos pictóricos.
- Salom conoce muy bien cómo debe (tratar aspectos técnicos) y los utiliza con gran pericia para crear unos efectos tonales que, sorprendentemente, no han sido manipulados por ningún programa de creación de imágenes.
- La reproductibilidad [...] es prácticamente eludida por Salom al concebir cada obra como única
- entre la alternativa de explorar este terreno más ligado a las pretensiones del lenguaje pictórico, o incidir en profundizar en las propiedades que son exclusivas del medio fotográfico, se inclina a favor de la primera.
- El cuidado exquisito por el soporte y la impresión, y sobre todo, el impacto de los efectos tenebristas del contraste lumínico que las confunden con el blanco y negro [...] así lo confirman.

- **Aspectos valorados**

- El dominio de los aspectos técnicos
- Elección entre obra única o múltiple
- La orientación de la obra hacia fundamentos pictóricos
- La utilización de objetos reales y su resignificación como elementos compositivos

- **Adjetivación positiva / negativa**
Positiva

gran maestría técnica
territorios fecundos
juego formal
cuidado exquisito
utiliza con gran pericia

Negativa?

La reproductibilidad [...] es prácticamente eludida entre la alternativa de explorar este terreno más ligado a las pretensiones del lenguaje pictórico, o incidir en profundizar en las propiedades que son exclusivas del medio fotográfico, se inclina a favor de la primera.

- **Calificación global**

El dominio técnico avala una obra en donde se aprecian los resultados del control sobre el medio con el que trabaja. La elección de motivos reales dispuestos a modo de elementos valorados en función de su comportamiento formal, y la decisión de presentar las fotografías como obras únicas, confirman el interés del artista por aproximar esta técnica a los fundamentos pictóricos.

TERESA MATAS. ABRIENDO CERRANDO, CERRANDO ABRIENDO

Casal Solleric

Hasta el 30 de abril

ESTREMECIMIENTO COMPARTIDO

TELAS Y VESTIDOS COMO HILO ARGUMENTAL DE LA MUJER COMO VÍCTIMA

ASUN CLAR

Aunque hoy ha finalizado ya la muestra, comisariada por Isabel Cadevall, de la mallorquina Teresa Matas (Tortosa, 1947) la honda impresión que ha causado a cada uno de los visitantes que han podido acercarse a verla merece un comentario extenso que recoja los valores que tan vivamente ha transmitido en cada una de las instalaciones aquí dispuestas.

Planteada como una exposición retrospectiva de su obra desde 1991 al 2006, el recorrido por las distintas salas del Palau Solleric, además de permitir revisar el intenso trabajo realizado durante estos años, supone un tránsito por los territorios del dolor y el sufrimiento vinculados al universo femenino.

Poniendo el acento, más que en la emoción en la con-moción, la obra de esta artista se ha ido fraguando partiendo en sus inicios de las propias vivencias, y sobre este sustrato autobiográfico ha incorporado posteriormente un amplio repertorio de conflictos que

afectan a todo el colectivo de mujeres, asumiendo como propias las afrentas experimentadas por otras personas –anónimas o significadas, como la poetisa argentina Alejandra Pizarnik- con un sentimiento compartido que tiene su origen en una personalidad fuertemente empática (“totes som jo, i jo som totes” dice la autora).

También aborda la mujer como sujeto histórico recluido en casa, y como ya planteó Miriam Shapiro con sus *feminajes*, y el feminismo de los años sesenta y setenta, retoma artísticamente artes menores como la costura, pero los introduce en instalaciones (como en los 80) para denunciar su papel de víctima.

Aunque algunas de sus obras son pinturas, las instalaciones son el lenguaje con el que más eficazmente se expresa. En ellas el vestido -y también la tela o la ropa- es a menudo la materia prima con la que elabora su discurso; al igual que otras artistas feministas como Jana Sterback, lo utiliza como sustituto metafórico del cuerpo, y con él compone, con la ayuda de las palabras, presencias incorpóreas (pero muy reales) en escenarios siempre inquietantes.

El acento se pone así en la escenografía de unas instalaciones basadas en la omnipresencia de este vestido huérfano de cuerpo que aparece espectralmente teñido de negro o de rojo, pendiendo del techo, aplastado contra la pared o relleno de materia inerte, pero también a través de los fragmentos sonoros procedentes de la infancia que inundan el espacio, o de la iluminación parcial de los ambientes. Los sueños rotos de la niñez, la educación estigmatizada a la que sigue el obligado enclaustramiento doméstico y conyugal se expresan en las series *No puc respirar*, 1993, *On son els papers de colors?* 1997, *Presas de casa* 1995-2005, y *De nit*, 1994-1997.

El grito por la agresión sexual sufrida tanto por niñas (*Flors*, 2001-2004) (*Yo no juego, yo no juego*, 2004) como por mujeres (*Roba plena de llàgrimes*, 2002-2006) se hace casi audible. La fuerza expresiva de todos los elementos alcanza a definir sentimientos de íntimo dolor, impotencia, soledad, desencanto y desgarró (*Vomitori*, 1995-2005)..

Otro de los ingredientes básicos del universo de Teresa Matas es la espiritualidad, presente sobre todo en las primeras series de obras; el antiguo convento del Pla de na Tesa en donde tenía su taller imprimió esta huella religiosa y austera a la serie *Amado mío* (1991-92), donde la imagen de una santa (que se asoma a un exterior vedado, con anhelo de conocimiento) se repite como motivo central de unas telas crudas, libres de bastidor, con grandes brochazos negros; pero también está presente en los escapularios que penden de los vestidos y que contienen palabras clave que actúan como redobles conceptuales de significado.

Y es que la palabra es inseparable en la concepción de la mayoría de sus piezas: palabras de procedencia religiosa, como las letanías, que aparecen reconvertidas en retazos de un lirismo de amplio espectro; palabras dispares inscritas en objetos que completan la lectura de la obra, y las caligrafiadas en las paredes a modo de graffitis de expresión urgente que se contagian de este modo particular de escritura espontánea de los sentimientos.

También el vídeo forma parte de su lenguaje y recoge algunas de sus *performances* (*Vessar-se*, 2000, *Carrer de la Pau*, 2001, *Vanus*, 2001, y *Flors* 2001-2004) y pone de manifiesto la diversidad de procesos y fórmulas creativas con la que es capaz de expresarse esta artista.

	CONTEXTO	ARTISTA	DESCRIPCIÓN	INTERPRET	VALORACIÓN
100%					
90%					
80%					
70%					
60%					
50%					
40%					
30%					
20%					
10%					

La instalación final (*Roba plena de llàgrimes*) en donde el espectador, completamente impactado por las salas precedentes, debe deambular entre un laberinto de mantas y grandes telas bordadas con frases como “Perra hija de puta, te voy a matar” o “Me violaron hasta perder el conocimiento” remata un efecto emocional que podría calificarse sin duda de sobrecogedor, y que transita por toda la muestra. De este modo la eficacia de este ingrediente dramático se erige como baza instrumental para canalizar con éxito el objetivo de denuncia que, aunque la artista dice transmitir sin proponérselo expresamente, alcanza de modo certero las mentes de todo espectador.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

- **Referencias histórico-culturales:** al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico
- **Datos del artista:** biográficos; currículum; trayectoria artística
- **Texto informativo sobre la exposición:** montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras
- **Interpretación:** propia del crítico / alusión a declaraciones del artista
- **Valoración:** calificaciones adjetivadas

FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal

	ARTISTA	ANTECEDTS	TENDENCIA	COMUNIC	UNIVERSAL	EJECUCIÓN
100%						
90%						
80%						
70%						
60%						
50%						
40%						
30%						
20%						
10%						

FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

“Valores que tan vivamente ha **trasmitido**”

“las instalaciones son el **lenguaje** con el que más eficazmente se expresa”

“la fuerza expresiva de todos los elementos alcanza a definir **sentimientos**”

“**diversidad de lenguajes** con los que es capaz de **expresarse**”

“la **eficacia** de este ingrediente **dramático**”

“canalizar con éxito el objetivo de **denuncia**”

“alcanza de modo certero las mentes de todo **espectador**”

- **Aspectos valorados**

Trasmisión de valores e impacto emocional

Diversidad de lenguajes y eficacia del de la instalación

La denuncia, aunque no intencionada, como objetivo

La expresividad y el dramatismo al servicio de la conmoción

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

+trasmisión viva de valores

+lenguaje eficaz

+fuerza expresiva

+capacidad de expresarse en diversos lenguajes

+eficacia de ingrediente

+canalizar con éxito el objetivo

+alcanzar de modo certero las mentes

- **Calificación global**

Positiva: las vivencias propias (y ajenas) de la artista le han permitido canalizar con eficacia, a través del dramatismo de sus instalaciones, el argumento de las dificultades implícitas en la condición femenina, impactando emocionalmente al espectador y transmitiendo así el dolor injustificado de estas situaciones.

LA UTOPIA CINÉTICA. 1955-1975

Centre Cultural Sa Nostra
Hasta el 27 de enero

PERCEPCIÓN Y MOVIMIENTO

ASUN CLAR

Como comentábamos más arriba, el arte de las primeras vanguardias emprendió un recorrido de investigación sobre las posibilidades de traducción plástica de los mecanismos de percepción visual que le llevó, en una de sus incursiones, a incluir el movimiento tanto real como virtual en sus propuestas.

Se presenta aquí una significativa selección de algunos de los más importantes autores del llamado arte cinético con obras que proceden de la galería Denise René de París, que el 6 de abril de 1955 inauguró la exposición Le mouvement (un vídeo recoge el acontecimiento) con algunos de los artistas aquí mostrados, y que constituyó el inicio “oficial” de esta tendencia.

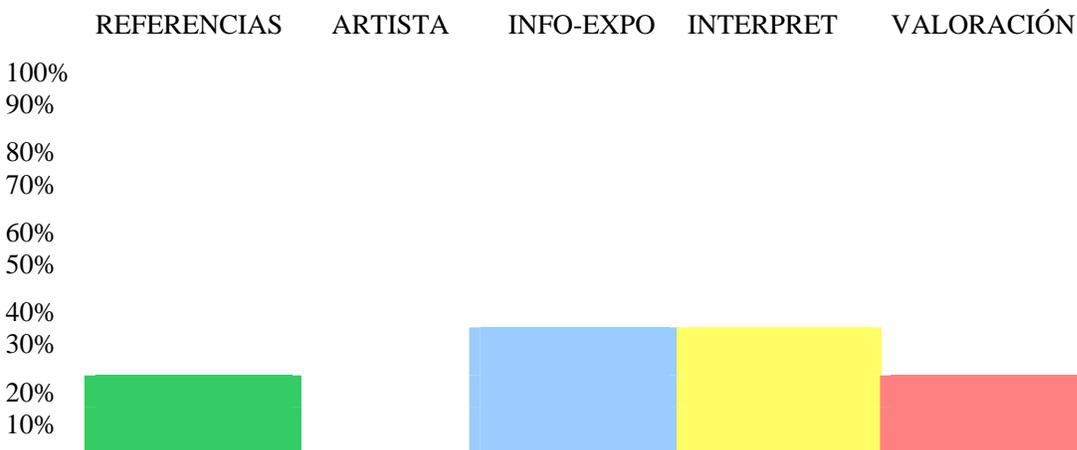
Cincuenta piezas, tanto bi como tridimensionales, junto a una selección de películas, permiten una aproximación a enfoques que incluyen procedimientos eléctricos, manuales, visuales o lumínicos: desde los rotorelieves de Duchamp, como precursores de la ilusión óptica producida por el movimiento motor

circular, a los efectos retinianos producidos por el contraste cromático -Vasarely- o por la superposición de tramas -Agam y Soto- pasando por el movimiento real accionado manualmente por el espectador -Tinguely- y por el juego de los reflejos luminosos de Shchöffer y Sobrino, o de la iluminación, en donde entre otras, obras de Boto, Demarco y Vardanega, reunidas en la oscuridad de una de las salas, ofrecen un espectáculo fascinante del llamado luminocinetismo y la cromosaturación.

La obra requiere pues el desencadenamiento de reacciones perceptivas por parte del receptor para poder manifestarse, sólo así se completa y adquiere su sentido. Esta experiencia es la que la convierte en acontecimiento, traspasando a la vida la existencia de una obra antes ensimismada. La inclusión del arte en la sociedad a través del diseño gráfico, la moda o la arquitectura, fue, como recoge el título de la muestra, una de las utopías de la época.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

- **Referencias histórico-culturales:** al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico
- **Datos del artista:** biográficos; currículum; trayectoria artística
- **Texto informativo sobre la exposición:** montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras
- **Interpretación:** propia del crítico / alusión a declaraciones del artista
- **Valoración:** calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

- significativa selección de algunos de los más importantes autores del llamado arte cinético
- permiten una aproximación a enfoques que incluyen procedimientos
- ofrecen un espectáculo fascinante
- Esta experiencia es la que la convierte en acontecimiento, traspasando a la vida la existencia de una obra antes ensimismada
- La inclusión del arte en la sociedad [...] fue, como recoge el título de la muestra, una de las utopías de la época.

- **Aspectos valorados**

La selección de autores realizada
 El carácter ilustrador de la muestra
 El efecto visual que proporcionan entendido como acontecimiento y por tanto, incorporado a la vida
 El enfoque sociológico con el que se presenta el movimiento cinético

- **Adjetivación positiva / negativa**

- **Positiva**

significativa selección
importantes autores
 espectáculo fascinante
 Esta experiencia es la que la convierte en acontecimiento
traspasando a la vida la existencia de una obra antes ensimismada
 La inclusión del arte en la sociedad [...] fue [...] una de las utopías de la época.

- **Calificación global**

La adecuada selección de obras permite un acercamiento a los distintos tipos del denominado arte cinético. Los efectos que producen sobre la visión del espectador hacen que la obra sólo se active al contemplarla activamente y por tanto se introduce en el ámbito de la vida, tal y como en esa época pensaron que sucedería al enfocarse el arte hacia el diseño.

MARGA GÓMEZ DEL CERRO. EQUILIBRI

Galería ABA art
 Hasta el 10 de marzo

COMPONIENDO CON VESTIGIOS DEL TIEMPO

ASUN CLAR

Desde una doble perspectiva enfoca Marga Gómez del Cerro (Barcelona, 1958) la que es la segunda muestra realizada en Palma (la primera, en 2006, en el Colegio de Abogados).

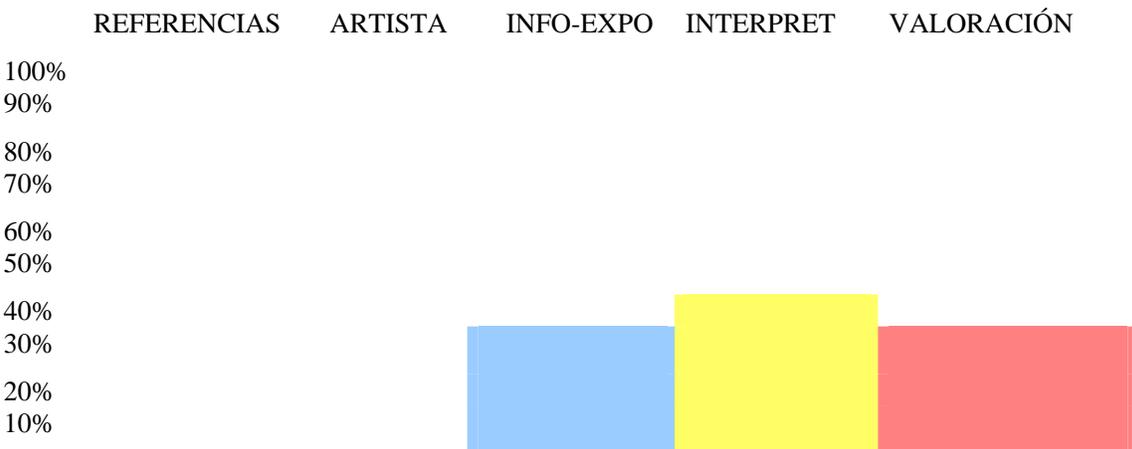
El Equilibri, que le pone título, es lo que se propone obtener al trabajar con dos tipos de objetos encontrados en la naturaleza en los que el tiempo ha dejado su huella: madera desgastada y hierro oxidado ofrecen el necesario contraste matérico para provocar un ejercicio dirigido a una composición escultórica en busca del equilibrio. Trozos de madera se engarzan a planchas de metal, y sobre esta unión de ejes matrices, se desarrolla un filamento enredado sobre sí mismo que dibuja en el aire un arabesco que sobrevuela todo el conjunto.

El contraste entre la naturaleza dispar de la madera y el hierro, su distinto efecto tonal, y el comportamiento formal al que los somete persiguen como único objetivo desarrollar este ejercicio compositivo. Sin embargo, las piezas fotográficas y el vídeo destacan el interés hacia las cualidades exclusivamente sensibles otorgadas por el tiempo y el medio natural. Aquí la mirada se detiene en composiciones que tienen como escenario la naturaleza: piedras erosionadas junto a restos de piezas oxidadas, o un caracol aferrado a un palidecido tronco gastado por el mar.

La intención exclusivamente formal se pervierte aquí por la indisimulada fascinación que la autora demuestra sentir hacia ese trabajo “natural” del tiempo ejercido sobre las cualidades de la materia. Es el mismo concepto de ruina, que trabaja con alusiones a la memoria y a la pérdida, y que remite también al retorno de la manufactura industrial, al lecho primigenio de la naturaleza. Al margen de estas connotaciones, estos elementos, considerados exclusivamente desde su plasticidad, se ofrecen como atractivos materiales con los que la artista construye sus obras.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

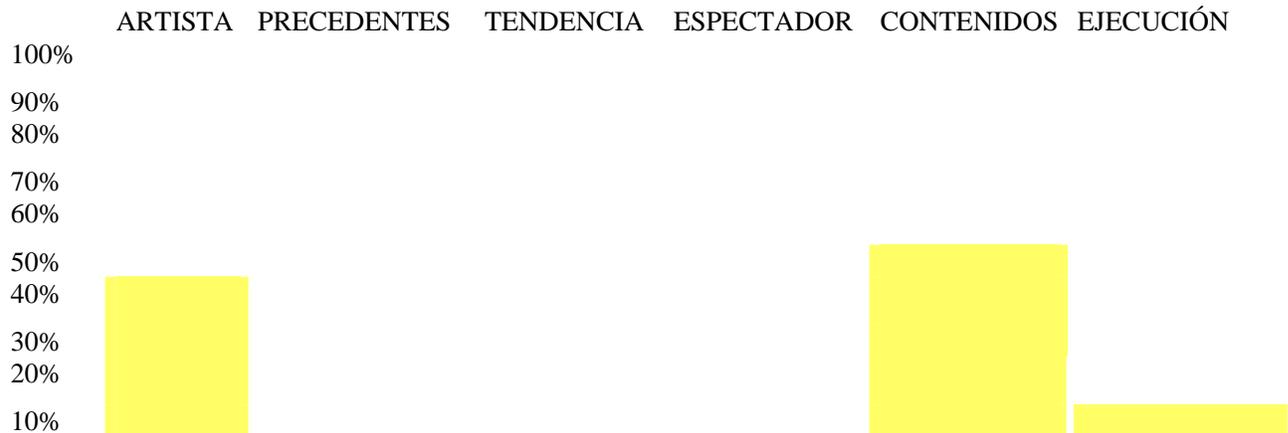
- **Referencias histórico-culturales:** al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico
- **Datos del artista:** biográficos; currículum; trayectoria artística
- **Texto informativo sobre la exposición:** montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras
- **Interpretación:** propia del crítico / alusión a declaraciones del artista
- **Valoración:** calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista

- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

- persiguen como único objetivo desarrollar este ejercicio compositivo
- interés hacia las cualidades exclusivamente sensibles otorgadas por el tiempo y el medio natural
- La intención exclusivamente formal se pervierte aquí por la indisimulada fascinación que la autora demuestra sentir hacia ese trabajo “natural” del tiempo ejercido sobre las cualidades de la materia.
- estos elementos, considerados exclusivamente desde su plasticidad, se ofrecen como atractivos materiales con los que la artista construye sus obras.

- **Aspectos valorados**

Interés de la artista por la composición

Interés de la artista por las cualidades del objeto obtenidas por efecto del tiempo y la naturaleza

- **Adjetivación positiva / negativa**

Negativa?

Único objetivo desarrollar este ejercicio compositivo

interés hacia las cualidades exclusivamente sensibles

intención exclusivamente formal

exclusivamente desde su plasticidad

Positiva ?

indisimulada fascinación que la autora demuestra sentir hacia ese trabajo “natural” del tiempo

atractivos materiales

- **Calificación global**

Su trabajo tiene como objetivo aprovechar las cualidades sensibles que el tiempo ejerce sobre los materiales encontrados en la naturaleza y, destacando su atractiva plasticidad, aprovecharlos para realizar con ellos un ejercicio en busca del equilibrio compositivo.

VELCHA VELCHEV. Entre llums i tenebres

Capella de la Misericordia

Hasta el 30 de junio

COMPORTAMIENTOS PICTÓRICOS DEL METAL

ASUN CLAR

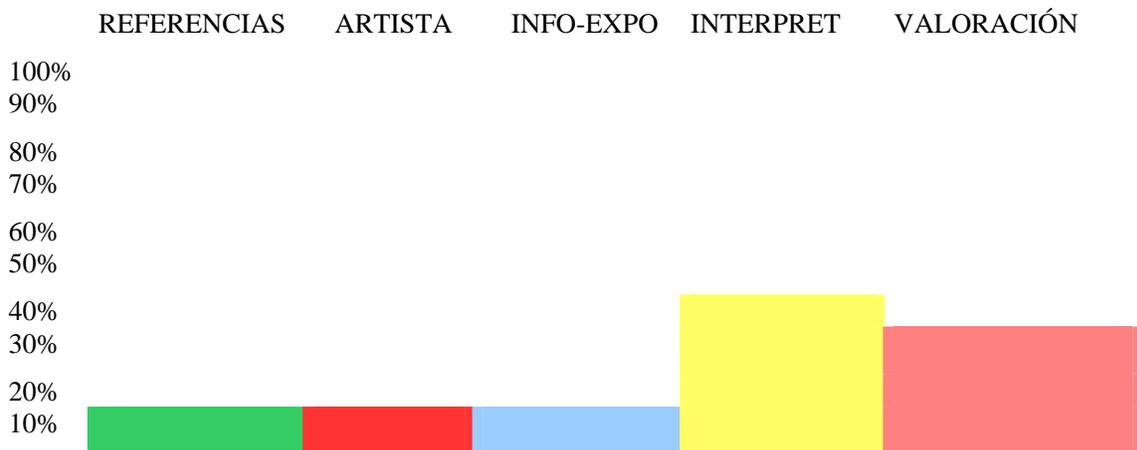
Dice el artista que con esta exposición rompe con su pasado artístico porque siendo pintor presenta aquí “una pintura sin pintura”. Hace ya mucho tiempo que esta disciplina incorporó materiales extrartísticos a lo que antes se limitaba a una tela en la que se aplicaba color a través de diferentes técnicas. El énfasis en los efectos cromáticos, el dominio –aunque no necesariamente exclusivo- de la bidimensionalidad, y los juegos de texturas que caracterizan al medio pictórico respecto al escultórico (con el que quizá pudiera entrecruzarse, por el material, esta referida nueva etapa) se encuentran presentes en las piezas aquí expuestas. Velcha Velchev (Dimitrograd, Serbia, 1959) hace dieciséis años que vive entre nosotros y había mostrado hasta ahora una obra en la que se mantenía esta elocuencia de la materia, pero eso sí, sólo la de naturaleza pictórica.

Pensadas expresamente para este espacio, composiciones de variado tamaño cuelgan de las paredes de la capilla utilizando como materia prima diferentes metales. El comportamiento que acusan al ser tallados, ensamblados, sometidos a reacciones químicas o matizados por cubrientes, proporcionan unos efectos que son, como se ha dicho, también pictóricos. Diferentes tonos surgen de estas manipulaciones y la luz se refleja o se repliega en las rugosas o pulidas superficies. Clavos y tachas conceden relieve y enfatizan el lenguaje metalúrgico. Hilos de alambre emulan el cosido de las planchas remitiendo a los ya célebres realizados en arpillera por artistas vinculados al arte povera.

Todos estos efectos plásticos tan queridos por la pintura matérica, en donde el comportamiento del material es esencialmente el sentido de la obra, se revisten aquí con significados que apuntan más allá de estas cuestiones formales. La íntima relación del metal con el fuego quiere ser evocado en la concepción poética de estas piezas y frases alusivas a ella se ofrecen al espectador para que su visión sea completa.

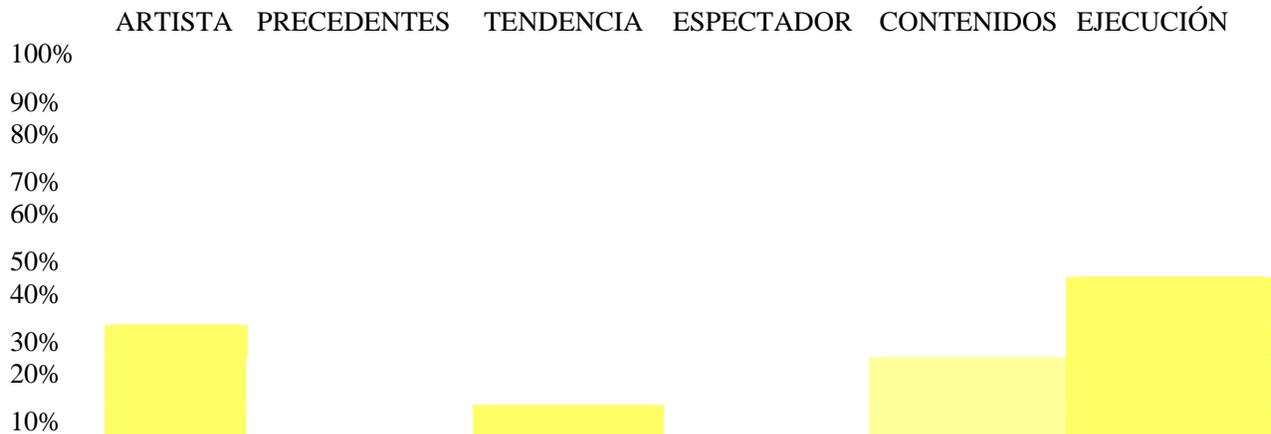
FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

- **Referencias histórico-culturales:** al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico
- **Datos del artista:** biográficos; currículum; trayectoria artística
- **Texto informativo sobre la exposición:** montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras
- **Interpretación:** propia del crítico / alusión a declaraciones del artista
- **Valoración:** calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

- una obra en la que se mantenía esta elocuencia de la materia, pero eso sí, sólo la de naturaleza pictórica
- El comportamiento que acusan [...] proporcionan unos efectos que son, como se ha dicho, también pictóricos
- Todos estos efectos plásticos [...]en donde el comportamiento del material es esencialmente el sentido de la obra, se revisten aquí con significados que apuntan más allá de estas cuestiones formales.
- La íntima relación del metal con el fuego quiere ser evocado en la concepción poética de estas piezas y frases alusivas a ella se ofrecen al espectador para que su visión sea completa.

- **Aspectos valorados**

El tratamiento plástico obtenido con materiales de procedencia metalúrgica
El significado simbólico que el artista otorga a su obra

- **Adjetivación positiva / negativa**

- **Positiva**

elocuencia de la materia

estos efectos plásticos [...] se revisten aquí con significados que apuntan más allá

concepción poética de estas piezas

- **Calificación global**

Los comportamientos de la pintura matérica con la que habitualmente se había expresado el artista, han sido trasladados a materiales de procedencia metálica obteniendo con ellos logros plásticos que además apuntan a ser comprendidos desde la relación de su naturaleza y el fuego.

ANEXO 4
ARTÍCULOS CRISTINA
ROS

Anthony Caro i els ritmes desconcertants de la modernitat

Cristina Ros

A la contemporaneïtat es fa difícil trobar-li harmonia. Qui vulgui traduir els seus ritmes haurà de fer front al desconcert, al caos, a les forces xocants i fins i tot també a la duresa extrema de la seva realitat. Anthony Caro, excusin, Sir Anthony Caro, que per qualche cosa té el tractament honorífic, fa ja un bon nombre de dècades que va començar a escoltar i, encara més, a preveure, com era i com seria la música de la modernitat, els ritmes que ens acabaria deixant un cert progrés i la maquinària de la construcció de tot plegat. I ho va traduir a l'escultura, un llenguatge al qual obriria camins amb la seva particular manera de reconstruir i de donar forma a les deixalles de l'actualitat.

Aquests dies, i fins a finals de febrer, la galeria Altair acull un nombre significatiu d'escultures d'Anthony Caro (New Malden, Surrey, Anglaterra 1924). Són peces, de format mitjà – s'ha de tenir en compte que les seves escultures sovint són molt grans, com podem comprovar ben a prop si contemplam “Palma Steps”, la colossal obra que es troba davant la murada d'Es Baluard, a la Porta de Santa Catalina de Palma-, datades entre els anys vuitanta i l'actualitat, una selecció més que notable en la qual trobam els trets principals i definitoris de la seva singular manera de fer. Canonades, engranatges, angles, grillons, tubs, perns, barres de ferro, peces de fusta, troncs vells, planxes metàl·liques, esferes, ganxos, rodes dentades, biguetes o palanques són descontextualitzats del seu origen industrial per reunir-se, en un nombre indeterminat, en una sola escultura, una escultura sense cap significat, més enllà del concepte que hi ha al darrere de la seva construcció formal.

Amb un gran domini de la soldadura i una especial sensibilitat per a acoblar i acumular elements dispers, Anthony Caro concep les seves escultures sense ornament i gairebé sempre per anar directament al terra. Així, la diversitat de materials que fa servir, des del ferro a la fusta, l'acer, el bronze, la pintura, reunits en una sola peça, prenen una presència totèmica, convertint-se en una mena d'icones de la contemporaneïtat. I, així i tot, no hi ha cap pretensió simbòlica a les seves escultures, més bé s'hauria de dir que no hi ha pretensió de cap mena, que no són gens ni mica pretensioses. La seva estructura és eminentment desestructurada, la seva disharmonia arriba a ser harmònica, la manca de preocupació per la bellesa les dota d'una elegància natural.

Entre les escultures presents a l'exposició, són especialment significatives, per a qui subscriu aquestes línies, "Table Piece Y-21" (1983 – 1987), una peça que es va mostrar a la passada fira de Colònia i que, entre l'acumulació horitzontal d'elements industrials, exhibeix les bones traces de qui té a dins el desig de la pintura; "Black Hole Blue" (1993 – 1995), la més gran de les escultures de l'exposició i també la més compacta, en crear un paral·lelepípede d'acer oxidat, de moltes cares i algun caprici d'irregularitat o disharmonia; "Compass" (2002 – 2004), una petita i delicada composició de fusta de fusta de roure i bronze lluent, de múltiples racons i una gran vida interna que convida a penetrar-hi amb la mirada; "Bronze Shift" (1976 – 1986), que destaca pel seu equilibri i es diferencia de la resta per la seva lleugeresa, i la "Weekday Series", cinc escultures que porten cadascuna el nom d'un dia feiner i que fan servir, precisament, eines pròpies de la feina dels operaris de la indústria més pesada. De les peces d'aquesta sèrie ressalta la pintura que es dona al ferro, sempre en colors vius i primaris, que contrasten amb la fusta vella dels troncs amb els quals s'acoblen.

Exercicis de construcció rítmica, els que desenvolupa un escultor, Anthony Caro, un dels escultors més importants del darrer mig segle, qui es troba poderosament influït per la música. Però, com dèiem, la seva música són més bé els renous, forts, densos, desconcertants de la contemporaneïtat. Per això, en les escultures de Caro no cal cercar-hi una bellesa a l'ús, fins i tot ens atreviríem a dir que l'artista britànic no està gens interessat per la bellesa i molt manco per l'harmonia formal, l'harmonia visual. Les seves inquietuds són unes altres. Com explica Kosme de Barañano al text del catàleg que acompanya l'exposició de la galeria Altair, Anthony Caro du a terme una síntesi entre els pressupòsits arrabassats del cubisme i del constructivisme, i la perspectiva atemàtica de l'informalisme.

Així, sense gaire interès per la bellesa i ni poc ni gens per la narrativa escultòrica, una diria que la seva obra no té més significat que ser el reflex del desconcert de la realitat. Una realitat que, es miri des de l'angle que es miri, ofereix noves perspectives, sempre heterogènies, asimètriques, un punt estranyes i, si més no, sempre desconcertants.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

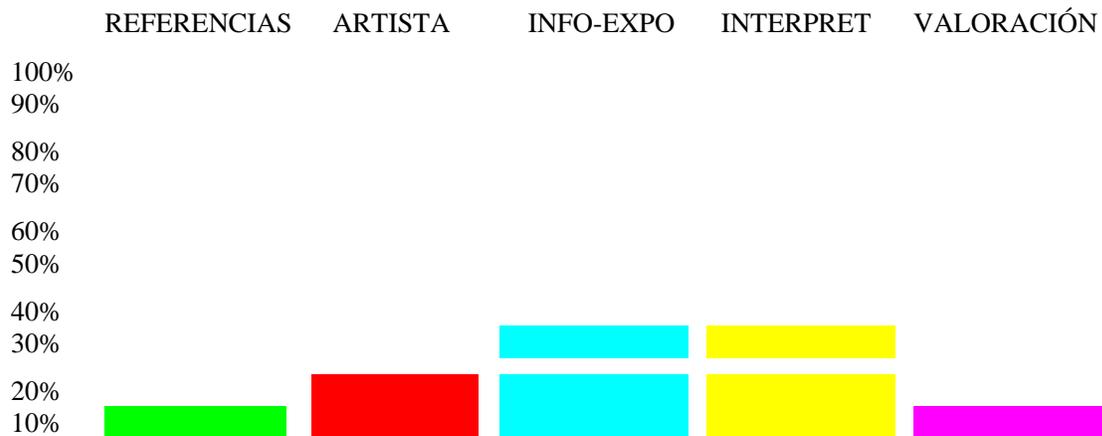
Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

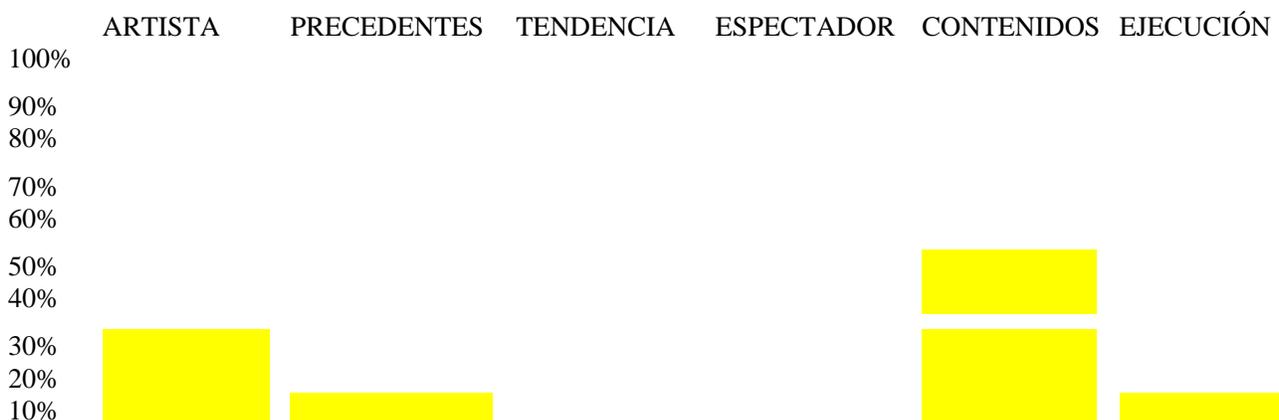
Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

Una selecció més que notable en la qual trobam els trets principals i definitoris de la seva singular manera de fer

Amb un gran domini de la soldadura i una especial sensibilitat per a acoblar i acumular elements dispars

Convertint-se en una mena d'ícones de la contemporaneïtat

No hi ha pretensió de cap mena, no son gens ni mica pretensiones

La manca de preocupació per la bellesa les dota d'una elegància natural

Exhibeix les bones traces de qui té a dins el desitg de la pintura

No cal cercar una bellesa al ús

- **Aspectos valorados**

La relación entre su obra y la música de la contemporaneidad

La selección de obras realizada

El hecho de que sean significativas de su forma de hacer singular

La falta de interés del artista por la búsqueda de la belleza tradicional, por la narratividad, y por el simbolismo

Calidades de su obra: que no sean pretenciosas, su elegancia natural, su destreza técnica y la sensibilidad en la composición de elementos dispares

La sintonía entre la forma de concebir sus obras y los rasgos de la contemporaneidad (estructura desestructurada, armonía disarmónica y reflejo del desconcierto de la realidad)

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

selecció més que notable

trets principals i definitoris de la seva singular manera de fer

domini de la soldadura i una especial sensibilitat per a acoblar i acumular elements dispars

d'ícones de la contemporaneïtat

no son gens ni mica pretensiones

elegància natural

bones traces

té a dins el desitg de la pintura

No cal cercar una bellesa al ús

- **Calificación global**

Obra bien seleccionada por reunir los rasgos definitorios y singulares de un gran artista cuyas esculturas son un icono de la contemporaneidad. Su obra es un reflejo de ella al no buscar la belleza tradicional ni ser simbólica ni narrativa, y sin embargo la armonía disarmónica, la estructura desestructurada y la elegancia natural de sus ensamblajes de objetos industriales se convierten en reflejo del desconcierto de la realidad.

Art cinètic, un batec de modernitat Cristina Ros

L'art cinètic, producte d'un temps, d'una conjuntura mundial, no ha tornat gens vell amb el pas dels anys. Contràriament, avui, en recórrer les diverses sales de la planta noble del *Centre de Cultura Sa Nostra*, aquestes sales que acullen *La utopia cinètica, 1955-1975*, una exposició magnífica en la selecció de les obres i també en el muntatge, ens adonam que l'art cinètic és tan viu com els decennis que el varen crear. Per ventura, fins i tot hauríem de dir que ha pres força, fora del temps i d'aquella revolució tecnològica i científica, social i cultural de la qual en va ser producte, fruit, conseqüència lògica i fins i tot previsible. No debades, els anys de l'art cinètic varen ser els de la invenció del làser, els de la cursa espacial, els dels llançaments dels primer satèl·lits els de la revolució de la informació i també els anys de la popularització de l'automòbil. Varen ser els anys del polièster, els anys plàstics, els decennis més sintètics en la total i constant recerca i triomf de tot allò que fos nou. Varen ser, aquells anys 50 i 60 del segle XX, els de l'alliberament sexual, de la ruptura amb molts dels valors tradicionals, els dels inicis del consum de masses i, sobretot, varen ser els anys del "prohibit prohibir". Com no havia d'afectar tot això a l'art?

D'aquí que, fins i tot avui, assimilades i assumides totes aquelles novetats que trencaven amb tradicions centenàries, avui que el progrés no es sorprèn i que els avanços tecnològics entren en la més absoluta quotidianitat i normalitat, encara avui ens meravella, ens meravellem davant unes peces que son miratges d'un temps en el qual el present es vivia en clau de futur. I aquell futur, dèiem, no ha tornat vell. La modernitat era i és present. Batega amb la mateixa força.

Ja posats en el naixement i efervescència de l'art cinètic, com tants moviments que han sorgit al voltant d'un nucli aglutinador, nucli de suport, de qualcú que hi va creure i va contribuir decisivament en la seva promoció, l'art cinètic –dèiem–, quedarà per sempre lligat a la figura de la galerista francesa Denise René, en l'espai parisenc de la qual, en 1955, se'n va fer la primera exposició, *Le mouvement*. Moviment, color, geometries, vibracions, efectes visuals, llum i il·lusions, encara ara obren davant l'espectador un espectacle de gran atractiu, especialment per a la vista que és, per l'art cinètic, el sentit fonamental.

Així, des de l'entrada a l'exposició, situats davant un cub de colors superposats, obra de Vasarely (pioner amb Duchamp i Calder del moviment cinètic), ens endinsam en l'època: els vidres policromats, la netedat gràfica, el sentit de la profunditat, tota una il·lusió. Ben a prop, semblants efectes amb pintura sobre tela: Vasarely en blanc i negre, en negre i blanc, fantasies geomètriques. En el mateix espai, Jean Tinguely ens convida a prémer un botó per posar en moviment les seves formes pictòriques blanques, també damunt negre, també del tot gràfiques, o per fer ballar una petita escultura de filferro que és un deliri de sensibilitat en la seva humilitat. El mateix podríem dir de les escultures mòbils de Pol Bury que, posades sobre la paret, provoquen dinàmiques ombres, mentre un petit (gran) homenatge a Mondrian, fa vibrar i rotar les línees i els colors tantes vegades admirats en l'obra de l'homenatjat. Magnífiques també les obres de Jesús Soto, a qui trobam ja des de l'entrada del Centre de Cultura Sa Nostra amb un enorme punt que és relleu, contrast cromàtic i vibració permanent. Hi ha més obres de Soto, i totes, des dels milers i milers de línees que les configuren, sempre tremolen i fan tremolar l'espectador, en un bàtec permanent de l'ull i de l'ànima.

A més de les esmentades, hi ha moltes més obres que una es veu obligada a destacar. El miratge de la llum i del color ens arriba de la mà de Carlos Cruz-Díez amb la seva Cromosaturació, tubs de neó que ens fan veure la vida i a nosaltres mateixos de una altra manera, amb una altra dimensió. Ja a una sala de fosca negra, ens sorprenen la constel·lació Estructura animada de desplaçament continu d'Hugo Demarco, tan en línea amb els progressos espacials del moment, com també, molt especialment, les caixes de llum i color progressions cromàtiques de Gregorio Vardanega, en uns cercles i uns quadrats de profunditat infinita. Més enllà, atenció a les grans peces de Jean-Pierre Yvarat, superposició de vibracions; les dimensions d'Anamorfoosi II de Jöel Stein, els neons de François Morellet, les descomposicions de Julio Le Parc, els desplaçaments dels cercles grocs de Martha Boto, els cercles mòbils de Duchamp, la suggerent senzillesa de les composicions de Yaacov Agam i, molt especialment, les seves estructures i constel·lacions, d'una bellesa extraordinària. Amb tot, aquestes línees no pretenen ser més que una invitació a visitar una exposició esplèndida, amb unes peces de la transcendència de les quals encara hi viu l'art.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

- Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico
- Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística
- Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras
- Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista
- Valoración: calificaciones adjetivadas

	REFERENCIAS	ARTISTA	INFO-EXPO	INTERPRET	VALORACIÓN
100%					
90%					
80%					
70%					



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicació amb espectador
- Contenus simbòlic-narratius o estètics
- Eficacia de la ejecució formal



FICHA III. VALORACIÓN

• Frases

No ha tornat gens vell (...). Contrariament avui (...) es tan viu com en els decennis que el varen crear (...)
fins i tot (...) ha pres força

Una exposició magnífica en la selecció de les obres i també en el muntatge

Encara avui ens meravellam davant unes peces (d'un temps) en el que el present es vivia en clan de futur

Aquell futur no ha tornat vell. La modernitat era i és present. Batega amb la mateixa força.

Espectacle de gran atractiu, especialment per la vista

(una peça) que es un deliri de sensibilitat en la seva humilitat

(unes obres) sempre fan tremolar l'espectador, en un batec permanent de l'ull i de l'anima

La sutgerent senzillesa (de unes composicions) d'una bellesa extraordinària

Exposició esplèndida, amb unes peces de la transcendència de les quals encara ara hi viu l'art

Aspectos valorados

La actualitat de una tendencia que se fraguó en el pasado

La selecció de las piezas -por su transcendencia-, y el montaje expositivo

La alusió al futur y a la t cnica como contenidos
El atractivo visual
La belleza, la sencillez, y la sensibilitat de algunes peces
El efecto causado en el espectador

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

No ha tornat gens vell (...) es tan viu (...) ha pres força
exposició magnífica en la selecció de les obres i també en el muntatge
ens meravellam davant unes peces (...) el present es vivia en clau de futur
futur no ha tornat vell

La modernitat era i és present. Batega amb la mateixa força

Espectacle de gran atractiu, (...) per la vista

deliri de sensibilitat en la seva humilitat

fan tremolar l'espectador (...) de l'ull i de l'ànima

sutgerent senzillesa (...) d'una belleza extraordinària

Exposició espl ndida

peces de la trascendencia de les quals encara ara hi viu l'art

- **Calificación global**

Espl ndida exposición por el montaje y la selección de obras de una tendencia que, a pesar de haberse creado hace décadas, continua vigente en su apuesta por un futuro tecnológico y científico que aún sigue vivo y palpitando con fuerza, y que fue capaz de crear piezas de gran espectacularidad visual, belleza y sensibilidad capaces de impactar en el ojo y el alma del espectador.

El minimalisme, un llenguatge que transcendeix la tendència

Cristina Ros

Si hi va haver un corrent o una tendència pròpiament minimalista, als Estats Units d'Am rica, els anys 60, que es considera el minimalisme clàssic, la magnífica exposició al Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundació Joan March, tracta de demostrar que el minimalisme, m s que no un corrent amb data i emplaçament coneguts, és un llenguatge, una forma d'expressió artística a través dels fruits de la qual es pot fer un recorregut llarg i ample pel segle XX. Llarg perquè en les primeres manifestacions de l'abstracció de principis del segle, alguns artistes semblaven apuntar-hi, i amb els trets més clars del minimalisme, i no només amb el seu ress , s'expressen a l'actualitat, quan el segle XX ja ha tocat a la seva fi, un nombre més que destacat d'autors de la contemporaneitat. Ample, perquè si el minimalisme "clàssic"  s el que es localitza als EUA en un decenni determinat i a través de noms com Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris, Tony Smith o Donald Judd, entre d'altres, la seva extensió, abans, contemporàniament i després, va i ve d'Europa a Am rica, propiciant en cert moments un diàleg i unes interaccions que també queden reflectides a l'exposició.

"Abans i després del minimalisme. Un segle de tendències abstractes en la Col-lecció DaimlerChrysler", que aquest és el títol de l'exposició a la Fundació Joan March de Palma, no té un plantejament senzill. Conceptualment, és una exposició per a iniciats, que fa pensar, que obliga a que es qüestionin alguns dels t pics de les classificacions fetes pels historiadors de l'art en la seva necessitat de simplificar les explicacions, que crea interrogants sobre els autors representats i també sobre les obres exhibides o, si més no, sobre la decisió de incloure'ls, ja no en el minimalisme pròpiament dit, sinó en els trets que identifiquen, que poden identificar, que s'encaminen o que deriven del minimalisme. I, fins i tot, abans de fer la visita a l'exposició,

una visita que és absolutament recomanable perquè aquesta és una col·lecció de les restes a la memòria de l'espectador, és important tenir en compte que el seu accent no es troba en el minimalisme (tot i que el títol ho deixi clar pot crear i de fet hem comprovat que crea falses expectatives), sinó en aquest “abans i després” que l'antecedeix en el titular i, per ventura encara més en el subtítol “un segle de tendències abstractes”. No de totes les manifestacions de l'abstracció, òbviament, sinó d'aquelles tendències abstractes que apunten cap a un futur minimalisme i les que recullen encara que només sigui el seu esperit. I així i tot, s'agraeix que ens sembri els dubtes.

Ara bé, que aquesta exposició no tenguí un plantejament senzill i que requereixi un certs coneixements per poder establir un diàleg o fins i tot una discussió amb l'exposició mateixa, aquest fet no exclou espectadors. No només perquè s'ha plantejat d'una manera molt didàctica, amb àmbits que afavoreixen l'explicació i el diàleg entre les obres, sinó sobretot perquè en conjunt i individualment les obres són d'una qualitat que va de molt notable a extraordinària. Es més, “Abans i després del minimalisme”, servint-se de les obres de la col·lecció DaimlerChrysler, no s'ha conformat en fer una selecció d'obres conegudes dels artistes més reconeguts i en contacte més habitual amb el gran públic. Contràriament, sembla que s'ha anat a fer una selecció sorprenent, de nom i de peces, sense que això minvi la seva qualitat. Per ventura, és en els artistes més reconeguts del minimalisme en els que s'ha posat menys accent, fins i tot s'ha obviat a molts dels minimalistes “clàssics”, amb això de què l'exposició és “abans i després”. Però el fet és que, des de la mateixa introducció al recorregut expositiu, s'afavoreix una lectura nova o, si més no, diferent.

I és que encara que a Josef Albers se li atorgui el paper de transmissor de les noves concepcions artístiques cap als EUA, de les arrels minimalistes que es poden trobar a l'Acadèmia d'Stuttgart s'ofereixen peces magnífiques i del tot significatives de Max Ackermann, dibuixos i pintures de Hölzel, el purisme geomètric de Willi Baumeister o, entre d'altres, el sensacional retrat signat per Johannes Itten. Són els precursors del diàleg que es donarà després entre la Bauhaus (atenció a les obres d'Albers, Max Bill, Arp o Richard Paul Lohse) i els precursors del minimalisme als EUA (i aquí, parlar atenció a les obres d'Oli Sihvonon, Karl Benjamin, entre d'altres). Les tendències minimalistes contemporànies, tan als EUA com al continent europeu són més diverses, però a l'exposició s'inclouen algunes obres excepcionals, com la gran escultura de Julian Opie, una pintura de Jeremy Moon i un bon quadre de Sean Scully que, en tot cas, una creu que no té lloc en aquesta exposició. Més enllà, entre la reconsideració de la forma, l'espai i la línia, i altres obres que trobam, citar la subtilesa de Vantongerloo, la delicadesa de l'escultura de Norbert Kricke i, molt especialment, la instal·lació de dues làmpades d'aranya de John M. Armleder.

Amb tot, a l'exposició hi trobareu molts dels signes del minimalisme que s'expressà amb el conegut “menys és més”, signes de depuració formal, d'eliminació matèrica, del buidatge de l'emoivitat, de l'objectivitat com a premissa davant de la subjectivitat expressiva, però sobretot hi trobareu les passes que es varen donar per arribar-hi i la transcendència que n'ha tingut després. Tanmateix, avui, ja ningú no pot negar que el

minimalisme sigui un llenguatge, un llenguatge que transcendeix en molt a la tendència sempre de connotació passatgera.

Fitxa: “Abans i després del minimalisme. Un segle de tendències abstractes en la Col·lecció DaimlerChrysler”. Museu d’Art Espanyol Contemporani, Fundació Joan March, Palma. Fins al 8 de setembre.

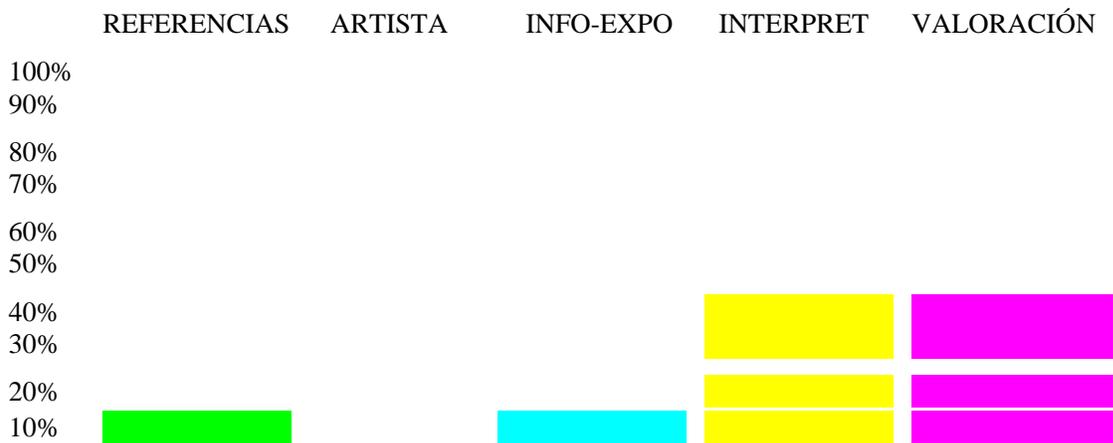
FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista



Valoración: calificaciones adjetivadas

FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

La magnífica exposició

Propiciant (...) un diàleg i unes interaccions que també queden reflectides a l'exposició

No té un plantejament senzill

Exposició per iniciats, que fa pensar, que obliga a que es qüestionin alguns dels tòpics de les classificacions fetes

Crea interrogants sobre els autors representats i també sobre les obres exhibides o (...) sobre la decisió de incloure'ls en els trats que (...) poden identificar al minimalisme

Visita que es absolutament recomanable perquè aquesta es una col·lecció de les que resta a la memòria del espectador

S'agraïex que sembri dubtes

Que (...) no té un plantejament senzill i que requereixi un certs coneixements per poder establir un diàleg(...) no significa que exclouï els espectadors.

S'ha plantejat d'una manera molt didàctica, amb àmbits que afavoreixen l'explicació i el diàleg entre les obres

En conjunt i individualment les obres son d'una qualitat que va de molt notable a extraordinària.

No s'ha conformat a fer una selecció d'obres (i artistes reconegudes). Contràriament sembla que s'hi ha mirat de fer una selecció sorprenent (...) sense que aixó minvi la seva qualitat

S'afavoreix una lectura nova, o si més no, diferent

S'ofereixen peces magnífiques i del tot significatives

El purisme geomètric (...)

El sensacional retrat (...)

S'inclouen algunes obres excepcionals

Un bon quadre de Jhon Scully que (...) no té lloc en aquesta exposició

La subtileza de (...)

La delicadesa de(...)

Llenguatge que transcendeix de llarg la tendència sempre de connotació passatgera

- **Aspectos valorados**

La nueva mirada sobre el minimalismo que propone la exposición, presentando a este movimiento como un lenguaje que trasciende su momento de implantación como corriente estilística y obliga a replantearse tópicos sobre ella.

La inclusión de obras de gran calidad no necesariamente célebres sin que disminuya la calidad de la muestra.

La tendencia didáctica, aunque no sea una exposición sencilla ya que requiere cierto conocimiento sobre esta corriente.

Las características especialmente reseñables de algunas obras

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

La magnífica exposició

Propiciant (...) un diàleg i unes interaccions

Exposició per iniciats, que fa pensar, obliga a que es qüestionin alguns dels tòpics

Crea interrogants sobre els autors (...) les obres exhibides o (...) sobre la decisió de incloure'ls

Visita que es absolutament recomanable perquè aquesta es una col·lecció de les que resta a la memòria del espectador

S'agraïex que sembri dubtes

No té un plantejament senzill i que requereixi un certs coneixements

no significa que exclogui els espectadors.

didàctica, amb àmbits que afavoreixen l'explicació i el diàleg entre les obres

les obres son d'una qualitat que va de molt notable a extraordinària.

ha mirat de fer una selecció sorprenent (...) sense que aixó minvi la seva qualitat

S'afavoreix una lectura nova, o si més no, diferent

peces magnífiques i del tot significatives

El purisme geomètric (...)

El sensacional retrat (...)

obres excepcionals

La delicadesa de(...)

Llenguatge que trascendeix (...) la connotació passatgera

Negativa

Un bon quadre de Jhon Scully que (...) no té lloc en aquesta exposició

- **Calificació global**

Exposició excepcional, no sólo por la calidad de las obras (aunque no sean las más conocidas) sino por el planteamiento que obliga a realizar sobre la trascendencia del minimalismo como lenguaje, más allá de la corriente artística surgida en USA en los años sesenta, y que permite, a pesar de la dificultad que entraña para los no iniciados un planteamiento didáctico pensada en el espectador medio.

Equipo Crónica: cròniques reials o reals?

Cristina Ros

Haver de traduir el títol de l'exposició sobre les diverses lectures de *Las Meninas* de Velázquez que realitzà l'Equipo Crónica entre finals dels anys seixanta i els primers dels vuitanta, ens planteja un problema: la Fundació Joan March ha posat com a títol de l'exposició al Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma un ambivalent "Equipo Crónica: Crónicas Reales" que, en passar-lo al català, ens obliga a optar per "cròniques reials" o per "cròniques reals". Però, davant l'obra que dugueren a terme Rafael Solbes (València 1940 – 1981) i Manolo Valdés (València 1942), una no sap si decidir-se per la reialesa o per la realitat: la cort de Felip IV, amb la Infanta Margarida, el pintor, les seves acompanyants i els guardadors, és present, d'una manera o d'una altra, a gairebé tots els quadres, papers i escultures signats per l'Equipo Crónica, però la que se'ns ofereix ja no és una visió de la reialesa sinó de la realitat social i cultural d'aquells anys seixantes i setantes en què varen ser realitzades les obres. Així que, d'haver de traduir el títol, una optaria més per "Equipo Crónica: Cròniques Reals", o per ventura hauríem de parlar de cròniques reials de la realitat.

En tot cas, abans de res, per tractar d'explicar aquesta exposició i contribuir a guiar una visita que, des d'aquestes línies, recomanem, és important destacar que la Fundació Joan March n'ha fet un plantejament interessant doncs ha partit d'una obra de l'Equipo Crónica que fa part de la col·lecció permanent del seu Museu de Palma, *La saleta* (1970), una tela de gran format que és la versió contemporània de *Las Meninas*, i que serveix per articular tota l'exposició. *La saleta*, com a exercici de lectura contemporània de l'obra cimera de Velázquez, ha estat el motor de recerca per a la realització d'una monografia, la primera monografia que es dedica a les obres de l'Equipo Crónica que són una interpretació i una reinvençió de *Las Meninas*, fins a reunir una trentena de peces entre teles, dibuixos, serigrafies i escultures signades per Rafel Solbes i Manolo Valdés, integrants de l'Equipo Crónica, entre 1969 i 1982. La realitat que s'integra a *La saleta*, així com a la majoria de la resta de les obres d'aquesta exposició, no és només la dels anys en què varen ser realitzades aquestes obres, preferentment la realitat social espanyola dels anys setanta, sinó també, com va ser habitual en la trajectòria de l'Equipo Crónica, i també ho és en la de Manolo Valdés quan, a la mort del seu company, va emprendre carrera pictòrica en solitari, s'hi integra bona part de la història de l'art, des del barroc a la contemporaneïtat, en un homenatge permanent als mestres però també amb una aplicació actualitzada de les seves ensenyances i aportacions principals.

Així que, més enllà del tema de *Las meninas* i de la representació formal dels seus elements principals, poc o res queda de l'esperit barroc i cortesà de Velázquez a les obres de Valdés i de Solbes. Els integrants de l'Equipo Crónica se saben part de la petita burgesia que domina la societat espanyola dels anys seixanta i setanta, i a més en saben ser uns sagaços i ben irònics observadors. Aquell gran saló, pompós i fosc, del palau de Felip IV, es convertirà a *La saleta* en això, una saleta una casa típica i tòpica de la petita burgesia dels anys setanta, amb la televisió presidint la sala, els objectes kistch, les joguines dels nens i l'estampa de la torre Eiffel penjada a la paret. Solbes i Valdés ocupen un lloc a l'escena, duplicant amb humor i sense pretensions, la imatge del pintor al lloc dels educadors. A vegades, treuen alguns dels personatges del palau per lluir-los a l'exterior d'un xalet d'estiueig que denota la nova forma de viure, una palmera, un para-sol, una hamaca de plàstic i altres objectes multicolors. D'altres vegades, com succeeix a dues de les obres més destacades de l'exposició, els personatges principals són sotmesos amb humor al pols amb els mitjans de comunicació contemporanis o amb la gran societat econòmica que domina el món: és el cas de *Posta de llarg* (1969) o de *Sense títol* (1970), una tela en la qual la reina Mariana d'Àustria es veu aclaparada pels flashos de les càmeres dels reporters, un assetjament mediàtic que mai no conegueren els personatges de Velázquez.

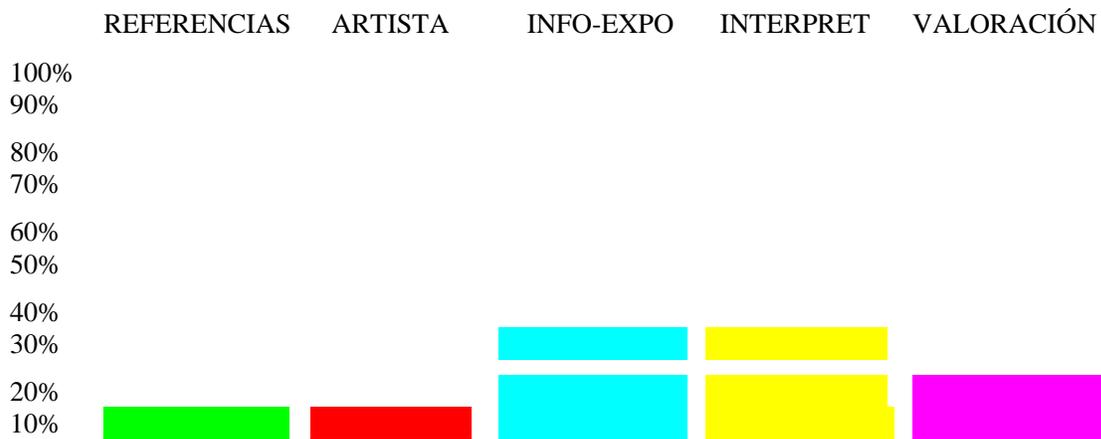
Però, com dèiem, també la història de l'art és sotmesa a revisió i interpretació per part de l'Equipo Crónica. Especialment significativa en aquest sentit és la tela *El llenguatge dels ventalls* (1981), que a més de ser una lectura en clau picassiana de *Las Meninas*, hi incorpora alguns dels grans mestres de les avantguardes, com ara Mondrian, Joan Miró, Kandinsky, Delaunay, Ernst, etc... A d'altres obres, hi serà Saura, o Bacon, o Dalí, també trobam Tàpies, Genovés, Millares, entre molts d'altres. De la mateixa manera que, amb tot humor i no poc esperit crític, hi són Walt Disney, la bandera espanyola, la sang, la crueltat, els mitjans de comunicació,

en una mirada ampla a les repercussions de la història i sobretot a la interpretació i actualització que de tot plegat en va fer una societat mundial en profunda transformació, i la societat espanyola dels anys seixanta i setanta en particular.

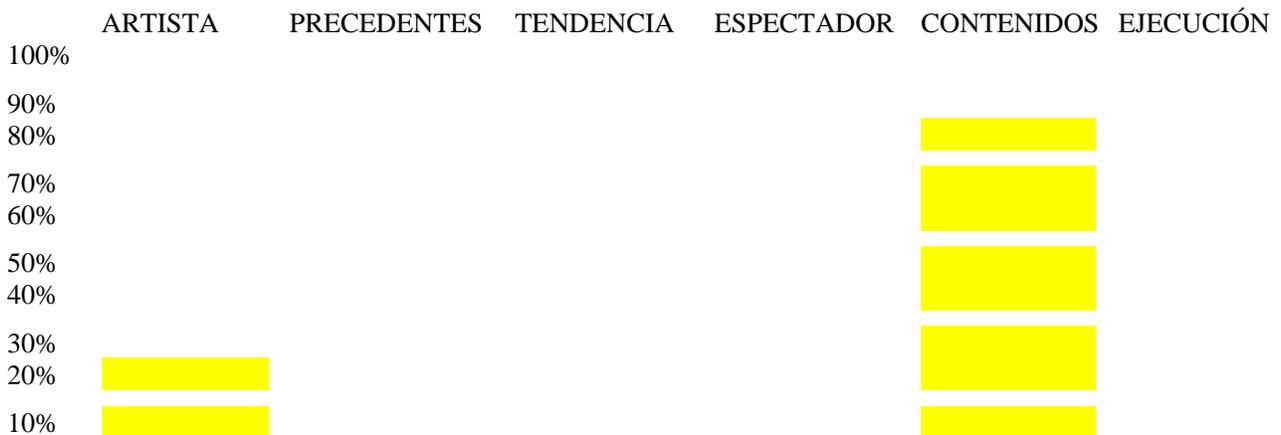
Humor, color, tints planes, collage d'històries, de situacions, crítica social i també compromís polític, el de l'Equipo Crónica, als integrants del qual res del que fes part de la realitat social i cultural no els passava per alt. I així, aquestes reals cròniques de la realitat, esdevenen avui no només un testimoni de gran força i atractiu visual, que també el tenen, sinó sobretot un testimoni d'un temps i d'un país, com diria Raimon, que no ha quedat del tot enrere.

Fitxa: Equipo Crónica: Cròniques Reals. Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundació Joan March. Fins al 28 d'abril.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO



FICHA II. INTERPRETACIÓN



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

- una visita que recomanem
- en saben ser uns sagaços i ben irònics observadors (de la petita burgesia dels anys seixanta i setenta)
- duplicant amb humor, i sense pretensions, la imatge dels pintors al lloc dels educadors
- els personatges principals son sotmesos amb humor al torcebraç amb els mitjans de comunicació
- amb tot l'humor i l'esperit critic, hi son Walt Disney, la bandera espanyola, la sang, la crueltat, els mitjans de comunicació, en una mirada àmplia a les repercussions de la història
- humor (...) crítica social i també comprimís polític (...) res del que fes part de la realitat social i cultural no els passava per alt
- testimoni de gran força i atractiu visual

- **Aspectos valorados**

Ironía, humor y amplitud de miras respecto a la historia y la sociedad de los años sesenta y setenta
Enfoque de crítica social y de compromiso político
La fuerza y el atractivo visual de la propuesta

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

Sagaços y ben irònics observadors

Amb humor i sense pretensions

Sotmesos amb humor

Humor i esperit crític

Mirada àmplia a les repercussions de la història

Humor (...) crítica social i comprimís polític

Força i atractiu visual

- **Calificación global**

Montaje expositivo bien diseñado en torno a una obra de la colección del museo que da pie a un discurso alrededor de los personajes de las Meninas de Velásquez actualizándolos con escenarios propios de la pequeña burguesía de los años sesenta y setenta y adaptándolos a lenguajes característicos de artistas de las vanguardias. Con todo ello se obtiene una crítica social y un compromiso político teñidos de ironía, humor y atractivo visual.

Joan Fontcuberta, imatges en zarza Cristina Ros

Internet no deixa indiferent a gairebé ningú. Tampoc els artistes, entre els quals, com la resta de les persones, n'hi ha un nombre cada vegada més gran que l'incorporen com a eina per al seu quefer creatiu i, fins i tot, com a eina per pensar el món des d'una òptica del tot visual. És el cas de Joan Fontcuberta (Barcelona 1955), qui ha fet servir un conegut programa freeware de fotomosaic connectat en línia amb el cercador Google per reconstruir la memòria d'uniques imatges històriques i ben reconegudes, tot ajuntant entre sis mil i deu mil diminutes fotografies que, per un motiu o un altre, hi estan conceptualment lligades. Una desena d'aquests treballs que pertanyen a la sèrie "Googlegramas" s'exhibeixen aquests dies i fins a finals de febrer a la galeria Xavier Fiol.

En concret, hi podem veure la imatge de la soldat nord-americana Lynndie England quan sostenia un reclús nu, fermat i arrossegat pel terra a la presó d'Abu Ghraib, a Bagdad. La coneguda fotografia, imatge de la humiliació, a través de l'exercici de recerca i reconstrucció realitzat per Fontcuberta, permet, en apropar-nos-hi, contemplar retrats de Bush, de Saddam, de Rumsfeld, de persones humiliades, de la guerra d'Irak, de tota mena d'abusos i d'un llarg etcètera de situacions que, d'una manera o d'una altra hi estan relacionades. El mateix exercici de composició – descomposició el trobam en la fotografia d'una platja idíl·lica a l'illa de Phuket, un paradís que amaga la tragèdia del recordat tsunami, o a la imatge d'un encantador de serps a Jaipur, o al retrat de la representant hutu al I Encontre de Diàleg Interwandès, el maig del 2004, celebrat a Estellencs entre líders tutsis i hutus, o a la fotografia de la terra des de l'Apol·lo 17 (1972), entre d'altres.

Una idea interessant que dóna una ocasió més per pensar el món, els grans esdeveniments, les petites o grans històries que hi estan interrelacionades, però també que dóna per pensar en el bombardeig d'imatges, en la sobresaturació de la informació, en què una imatge cridanera n'amaga milers d'altres i fins i tot dóna per pensar en el mateix Internet i en el seu poder d'interconnexió. D'acord, però no deixa de situar-se en aquest nivell trillat d'allò que tantes vegades s'ha dit. En tot cas, l'art no és o no hauria de ser el terreny de les idees: les idees, els conceptes són a la base de l'obra, però després el que dóna la seva validesa és la seva traducció visual. Joan Fontcuberta fa servir la fotografia, s'apropia de la fotografia, de milers de fotografies per reconstruir una imatge prou coneguda, que retorna a l'espectador mentre li exigeix que s'hi approximi molt més, que la disseccioni, hi això en principi resulta interessant. Ara bé, el resultat conceptualment vàlid no ho és tant visualment: al manco qui subscriu aquestes línies no va aconseguir entrar-hi, hi va quedar lluny, sigui perquè les imatges no tenen més atractiu que el que ja ens és conegut, sigui perquè estan carregades de tòpics, sigui perquè plàsticament no acaben de tenir la força que en principi podríem esperar de la idea.

Fitxa: Joan Fontcuberta, "Googlegramas". Galeria Xavier Fiol, fins a finals de febrer.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

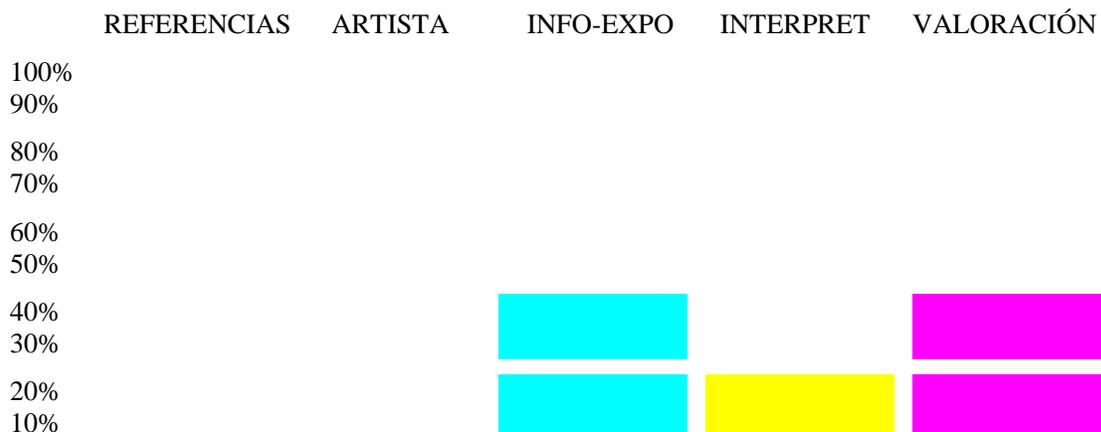
R Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

D Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

T Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

I Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

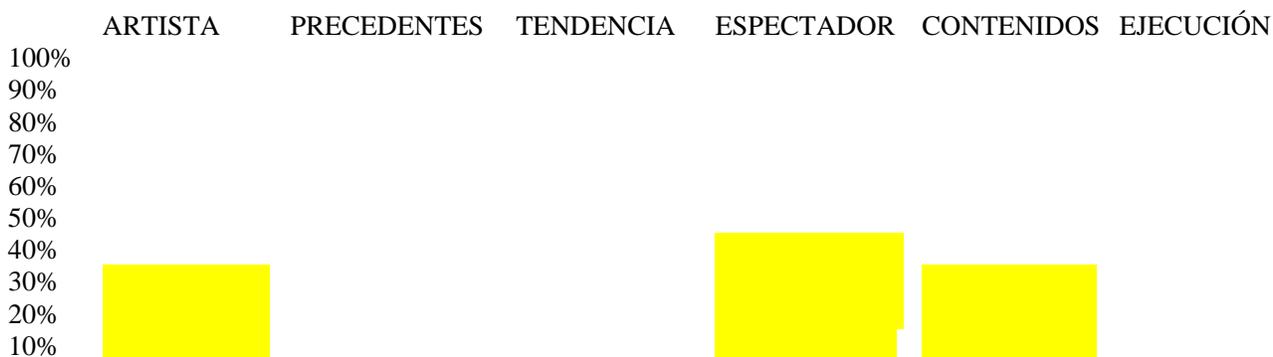
V Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

Ítems:

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- Frases

Una idea interessant que dóna una ocasió més per pensar el món (...) pero que també que dóna per pensar en el bombardeig d'imatges(...) en el mateix internet i en el seu poder d'interconexió.

No deixa de situar-se en aquell nivell trillat d'allò que tantes vegades s'ha dit.

L'art no és o no hauria d'esser el terreny de les idees: les idees, els conceptes son la base de l'obra, pero després el que dóna validesa a les obres es la seva traducció visual.

Una imatge que (...) exigeix (a l'espectador) que s'hi approximi molt més, que la dissecció, i aixó, en principi, resulta interessant.

El resultat –conceptualment vàlid- no ho es tant visualment

Qui subscriu aquestes línies no va aconseguir entrar-hi, hi va quedar lluny, sigui perquè les imatges no tenen més atractiu que el que ja ens és conegut, sigui perquè estan carregades de tòpics, sigui perquè plàsticament no acaben de tenir la força que en principi podríem esperar de la idea.

- **Aspectos valorados**

La parte conceptual del trabajo, que ayuda a pensar el mundo y a reflexionar sobre el bombardeo de imágenes y los mecanismos de internet

Lo trillado de las reflexiones que propone

La traducción visual de las ideas, ya que el arte no es el terreno de las ideas sino el de lo visual

La dificultad de comunicación que la autora del texto considera que provoca la traducción visual de la obra por causas diversas: los tópicos que encierra, porque no tienen la fuerza plástica que hacía esperar la fuerza de la idea.

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

idea interessant que dóna una ocasió més per pensar el món (...)el bombardeig d'imatges (...) el mateix internet i en el seu poder d'interconnexió.

Una imatge que (...) exigeix (a l'espectador) que s'hi aproximi molt més, que la dissecció, i aixó, en principi, resulta interessant.

Negativa

situar-se en aquell nivell

El resultat –conceptualment vàlid- no ho es tant visualment

no (vaig) aconseguir entrar-hi, hi (vaig) quedar lluny,

les imatges no tenen més atractiu que el que ja ens és conegut, sigui perquè estan carregades de tòpics, sigui perquè plàsticament no acaben de tenir la força que en principi podríem esperar de la idea.

- **Calificación global**

Aunque las ideas que plantea la obra (reflexiones sobre el mundo, la saturación de imágenes y los mecanismos de internet) son interesantes, la traducción plástica, -que para la autora es la base del terreno del arte-, no está conseguida, ya que no logra comunicar adecuadamente con el espectador a causa de la escasa fuerza plástica, los tópicos que encierra, y la excesiva vinculación mediática de las imágenes resultantes elegidas.

Manolo Valdés, la relectura i la convivència de l'art

Cristina Ros

L'art de tots els segles conviu en la contemporaneïtat. De fet, totes les èpoques artístiques són el punt de trobada de tota la història anterior, segles, moviments, estils i artistes que conflueixen d'una manera o d'una

altra en l'art del present. És sabut que l'art no progressa: en tot cas, l'art suma, suma història i bagatge, i és el bagatge de tots els segles, el bagatge que porten a sobre els artistes, el que condueix a la creació, que mai no és un acte que neix del no-res, sinó de l'apropiació, de l'observació, de la interpretació, de la lectura i sobretot de la relectura personal que cada artista fa d'allò que més l'ha marcat, d'allò que ha despertat el seu interès, per formar la seva expressió pròpia.

Manolo Valdés (València, 1942) "ha jugat" tota la seva vida amb aquesta idea de l'apropiació de les conquestes dels qui per a ell són els grans mestres de la història de l'art o artistes que l'han influït especialment per, a partir de les conquestes alienes i en un maridatge peculiar d'èpoques, autors i estils, erigir la seva obra pròpia, fer el seu camí particular, obrir la seva investigació i poder fer la seva conquesta individual. A manera de gran síntesi, no només per les dimensions de les obres sinó també per la significació del conjunt i individualment de cadascuna d'elles, trobam reflectit aquest exercici artístic que tant el caracteritza en l'exposició "Manolo Valdés a Palma. Escultures monumentals", amb desset peces immenses que l'Obra Social "la Caixa" i l'Ajuntament de Palma han emplaçat al llarg i ample del passeig des Born, un punt neuràlgic de Ciutat perquè aquesta convivència artística que propicia Valdés en les seves obres pugui ser compartida per tots els passejants de Palma.

Hi ha un humor i fins i tot una ironia evident en les escultures (també en les pintures i en la resta de les obres) de Manolo Valdés. Un sentit de l'humor que ja destacava en les cròniques de l'actualitat, compartides amb Rafael Solbes i Juan Antonio Toledo, de l'Equip Crònica del qual va fer part fins a la mort de Solbes, el 1981. Un humor i una finíssima ironia que el du a poder jugar amb allò més seriós que té l'art, les grans conquestes dels més grans mestres: Velázquez, Goya, Chardin, Picasso, Brancusi, Morandi, etc., als quals trobam interpretats i reinterpretats constantment a les pintures, escultures, als gravats i als dibuixos de Valdés. Un joc, en tot cas, molt seriós, tot i que provoqui o pugui provocar a vegades un lleu somriure, perquè en el seu rerefons s'hi manifesta un respecte molt profund, no només per les obres de les quals se n'apropia, sinó també per la relectura que en fa, tota vegada, com és el cas de la majoria de les escultures monumentals que s'exhibeixen ara a Palma, que reuneix en una sola obra dos autors, dos estils o dos moviments artístics aparentment dissonants, i aconsegueix crear una obra nova, propiciar una altra mirada, trobar un sentit diferent.

Entre les escultures que es troben al passeig del Born, fins al 14 d'octubre, s'hi troba, com deia, aquest joc clarament reflectit. Moltes d'elles són caps que tenen molt de la figuració depurada i ovoïde de Brancusi, només que Manolo Valdés no es conforma amb aquesta actitud apropiadora: a mode de gran barret o de sofisticat tocat, a vegades hi afegeix un exercici constructivista que ens fa pensar en Naum Gabo, altres vegades sembla parlar de la rotunditat d'un Chillida posat per capell, en alguna ocasió ens sembla estar davant de l'escultura d'Alfaro del Parc de la Mar convertida en un immens tocat de gran coqueteria, i en el cas d'*Ariadna IV* ens pot remetre a l'abstracció americana, per ventura a Pollock convertit en un enrevessat gest escultòric sense principi ni final. De la mateixa manera, les Menines, homenatge particular i continuat de

Valdés a Velázquez es converteixen en una presència contemporània i no exempta d'humor després de passar per la talla i la fosa de l'artista valencià. Però n'hi ha més de molt remarcables, com la "brancusiana" *Odalisca II* o les sofisticadíssimes *Regina*, la I i la II, que tornen a portar com a barret monumental una part de la història de l'art.

Així i tot, una no voldria acabar aquestes línies sense destacar un altre dels aspectes més notables de l'escultura de Manolo Valdés. Ara el tenim al passeig des Born de Palma representat a través de les seves escultures de format colossal, de les seves peces més espectaculars. Però qui subscriu aquestes línies recorda a d'altres exposicions aquestes mateixes escultures en format petit, projectes o maquetes per a les escultures monumentals, però peces majors en si mateixes perquè en res han d'envejar les escultures més grans per les seves dimensions. Manolo Valdés demostra així que no és un artista d'espectacularitat gratuïta, que en format petit pot ser tan bo o millor que en grans dimensions. És més, quan fa aquestes escultures monumentals – mirau-les bé- mai no se'n desentén. Vull dir que l'empremta de la seva mà hi és molt present, l'empremta de la seva investigació profunda dels materials que donen origen a les obres, la investigació de les textures, perquè l'escultura no perdi l'aspecte de creació humana i particular d'un artista, que hi posa en elles la mà, el cap i tot el seu saber, més enllà de les apropiacions, dels jocs amb l'obra aliena i de la càrrega històrica irrenunciable.

Fitxa: Manolo Valdés. Escultures monumentals. Passeig des Born, Palma. Fins al 14 d'octubre.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

Ítems (parámetros):

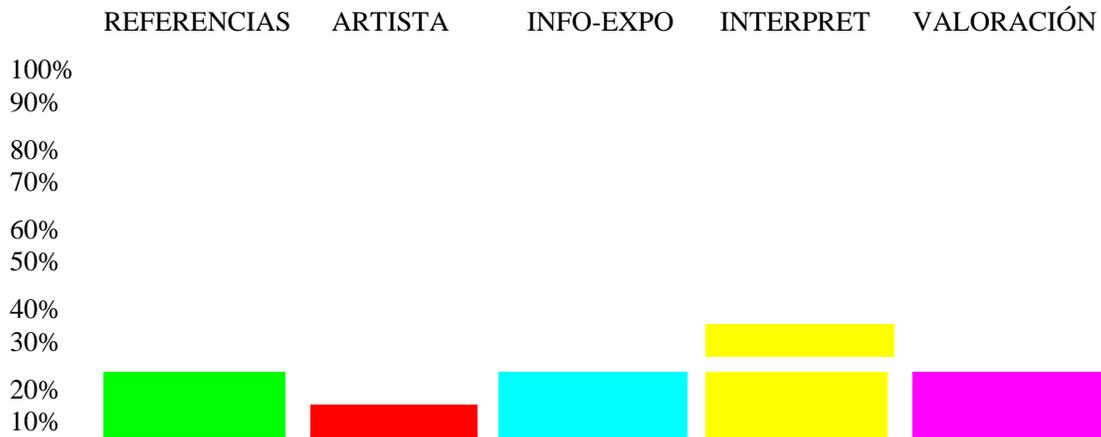
Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

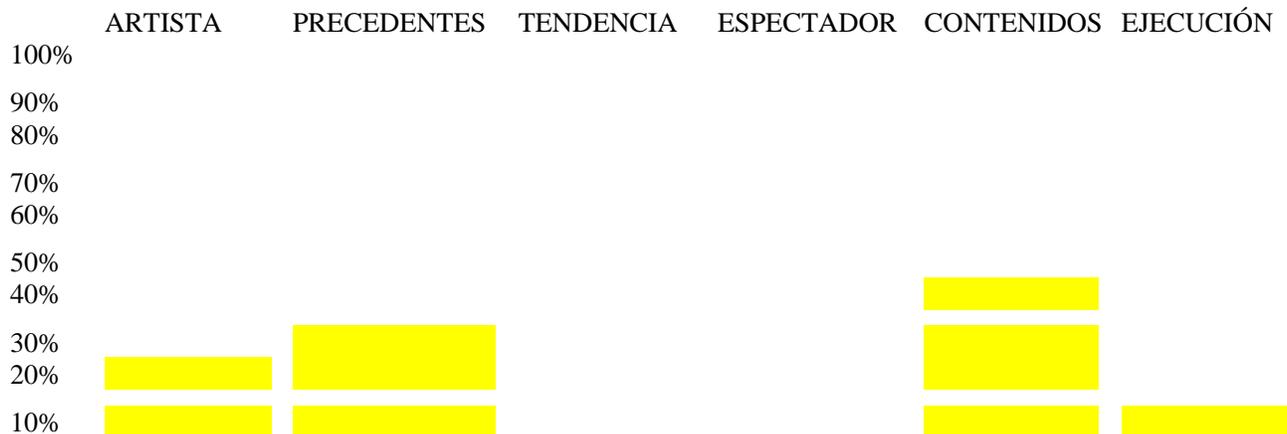
○ Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

○ Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

Hi a un humor i fins i tot una ironia evident en les (obres)

Un humor i una finíssima ironia que el dur a poder jugar amb allò més seriós que té l'art

Les Menines (...) es converteixen en una presència contemporànea i no exempta d'humor

Les sofisticadíssimes *Regina I i II*

(Les escultures en format petit) en res no han d'envejar les escultures més grans

No es un artista d'espectacularitat gratuïta

En format petit pot ser tan bo o millor que en grans dimensions

(quan fa escultures monumentals) mai no es desentén. Vull dir que l'empremta de la seva mà hi es molt present, l'empremta de la seva investigació profunda dels materials (...) i la investigació de les textures perue l'escultura no perdi l'aspecte de creació humana i particular d'un artista, que hi posa en elles le mà, el cap i tot el seu saber més enllà de les apropiacions, dels jocs amb l'obra aliena i de la càrrega històrica irrenunciable.

- **Aspectos valorados**

El humor y la ironía aplicados a los aspectos serios del arte.

La sofisticación de algunas piezas.

Que la espectacularidad de las piezas no sea gratuita

El logro de sus piezas pequeñas (haciendo referencia a otras exposiciones)

La huella manual que deja en las piezas industriales como forma de humanizar la obra

El juego que realiza con las apropiaciones y alusiones a obras de referencia en la historia del arte.

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

humor i (...) ironia (en las obras)

Les sofisticadíssimes *Regina I i II*

No (...) espectacularitat gratuïta

En format petit pot ser tan bo o millor que en grans dimensions

mai no es desentén

l'empremta de la seva mà (...), investigació profunda dels materials (...) investigació de les textures posa en elles le mà, el cap i tot el seu saber

- **Calificación global**

Las grandes obras monumentales de Manolo Valdés recogen el valor de sus obras más pequeñas, (el humor y la ironía en el juego con señalados referentes históricos y artísticos) pero sus grandes dimensiones, en lugar de dotarlas de una espectacularidad gratuita, mantienen la huella del artista gracias al cuidado puesto en el tratamiento manual y matérico de las piezas.

Rafa Forteza, l'ansietat de la pintura

Cristina Ros

Rafa Forteza, no ens ve de nou, ha estat així des que el recordam, és d'aquests pintors als que els agrada situar-se permanentment en un precipici perquè, o bé no sent vertigen, o bé es complau allà on altres troben un espai de temeritat. Més bé, hauríem de dir que Rafa Forteza (Palma 1955) és dels qui gairebé sempre s'hi llancen pel precipici de la pintura, sense por als resultats o sabent-ne treure rèdits, d'aquest bot al buit. Dit això, ja no cal afirmar que és impulsiu, però sí que és tremendament feiner, per ventura no tant concebut la feina com a disciplina de vida sinó com a manera de saciar una gran ansietat, l'ansietat de la pintura o l'ansietat de viure, que per al cas ve a ser el mateix.

Si recorreu l'exposició que aquests mesos presenta una selecció de les obres de Rafa Forteza realitzades els darrers dos o tres anys, i moltes d'elles el darrer any, una exposició que trobareu al Centre Cultural Contemporani Pelaires, del carrer d'en Verí de Palma, fins a finals de febrer, si la recorreu –deia- sabreu de què vos parl. Veureu com, sigui damunt tela, damunt paper, damunt fusta, damunt petites caixes que ha trobat, damunt escultures que ha realitzat, Rafa Forteza pinta, pinta i torna a pintar, capa damunt capa, un gest i un altre, un color damunt un altre, un cercle a sobre del següent, i un altre cercle i un altre més, fins arribar moltes vegades a crear aquells mateixos precipicis, aquells mateixos forats o espais per al vertigen existencial en el qual ell viu permanentment.

A vegades, és tanta la pintura, no en quantitat matèrica, sinó en insistència, que arriba a abocar sobre el suport que qualsevol intenció de l'obra queda desdibuixada, que gairebé tot queda negre o molt fosc per pura saturació. Aquestes obres, tan saturades, a criteri de qui subscriu aquestes línies, no són les millors de Rafa Forteza. Contràriament, una pensa que les obres més aconseguides són precisament aquelles en les quals el pintor sap aturar-se just abans de caure en l'abisme, que no es deixa dur per la seva desmesurada ansietat o la seva natural incontinença pictòrica. O al manco no s'hi deixa dur del tot, i llavors permet que sorgeixin tots els matisos del seu gest, del seu treball dels colors, de l'esdevenir de les formes, de la seva variabilitat dins un mateix espai pictòric i, sobretot, deixa que es manifesti o que no quedi tapat per saturació, el gran pintor, el pintor-pintor que és.

Fitxa: Rafa Forteza. Centre Cultural Contemporani Pelaires. Fins a finals de febrer.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

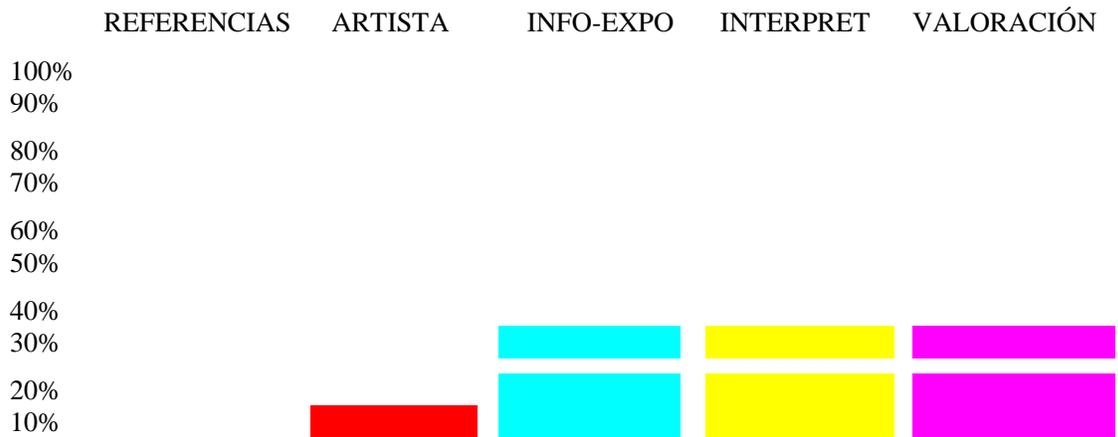
Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

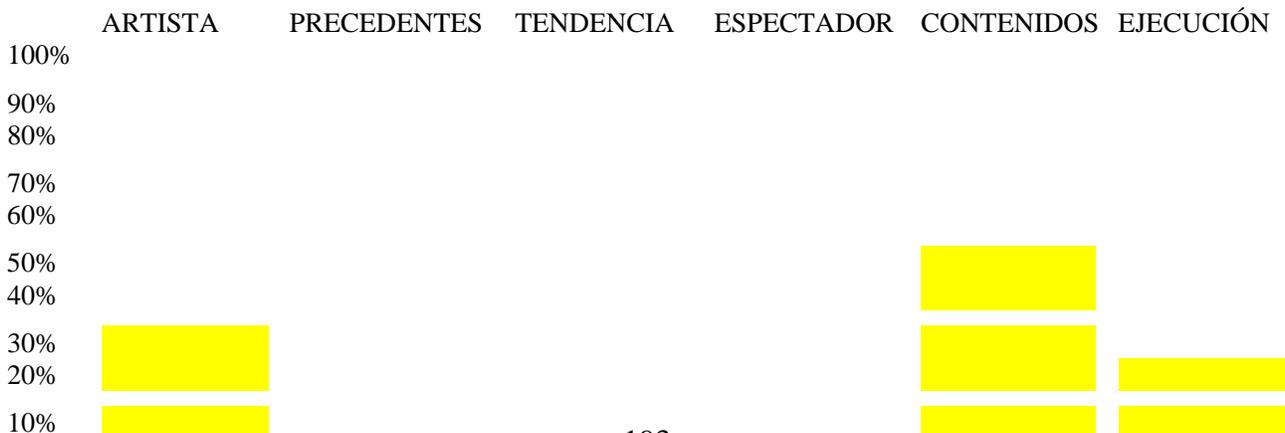
Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

-Es dels que sempre s'hi llancen pel precipici de la pintura sense por al resultats o sabent-ne treure rèdits , d'aquest bot al buit

-Aquestes obres tan saturades (...) no són les millors. (...) Contràriament, una pensa que les obres més reeixides són precisament aquelles a les que el pintor sap aturar-se just abans de caure en l'abisme, quan no es deixa dur per la seva desmesurada ansietat o la seva natural incontinència pictòrica. O al manco no s'hi deixa dur del tot , i llavor permet que sorgeixin tots els matisos del seu gest, del seu treball dels colors, de l'esdevenir de les formes, de la seva variabilitat dins un mateix espai pictòric i, sobretot, deixa que es manifesti o que no quedi tapat per saturació, el gran pintor, el pintor-pintor que és.

- **Aspectos valorados**

La actitud apasionada y valiente del artista frente a la pintura

El efecto –negativo, en su opinión- de la insistencia en el gesto y la consecuente saturación de la pintura

La capacidad de amplitud de matices y variaciones de gesto, color y formas

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

sense por al resultats o sabent-ne treure rèdits , d'aquest bot al buit

les obres més reixides són precisament aquelles a les que el pintor sap aturar-se

tots els matisos del seu gest, del seu treball dels colors, de l'esdevenir de les formes

la seva variabilitat dins un mateix espai pictòric

el gran pintor, el pintor-pintor que és.

Negativa

Aquestes obres tan saturades (...) no són les millors.

es deixa dur per la seva desmesurada ansietat o la seva natural incontinència pictòrica.

tapat per saturació

- **Calificación global**

Rafa Forteza es un pintor-pintor que se enfrenta a la pintura con un apasionamiento que en ocasiones se convierte en ansiedad; en estos casos su obra se satura e impide que salgan a la luz los muchos valores plásticos que posee.

Richard Serra, l'evocació de l'experiència

Cristina Ros

El treball de Richard Serra (San Francisco, EUA 1939) ha girat sempre, o gairebé sempre, al voltant de l'experiència sobre l'evolució de les formes pures i de les línies en un espai no només físic sinó també temporal. L'enfrontament de l'artista amb aquesta experiència, fonamentalment analítica, d'estudi d'aquesta evolució, s'ha traduït sobretot en immenses escultures que són les obres més celebrades d'un dels escultors vius més reconeguts de la contemporaneïtat. I, a la vegada, aquestes colossals peces escultòriques d'acer, són ofertes per l'escultor als espectadors perquè ells també puguin viure una experiència sensorial, en enfrontar-se ells mateixos a la immensitat de l'espai escultòric, en introduir-s'hi a vegades, en encarar-s'hi en altres ocasions, i així sentir l'espai escultòric que no és només el que ocupa el metall o la massa de la peça en sí, sinó que inclou també l'espai que ocupa l'espectador. Així ho han pogut comprovar totes aquelles persones que han visitat, per exemple, les sales del Museu Guggenheim de Bilbao, habilitades especialment per a les obres gegantines que realitzà Richard Serra per a l'espai.

És precisament, l'evocació d'una d'aquestes obres que es troba al Guggenheim basc, en concret la gran el·lipse titulada *Between the Torus and the Sphere* (Entre el bou i l'esfera) la que dona nom a l'exposició de gravats que, aquests dies, trobam a la galeria Altair de Palma, i que, a més, titula una de les sèries de gravats que s'hi exhibeixen. Aquesta sèrie, *Between the Torus and the Sphere*, realitzada el 2006, secciona dins l'espai quadrat d'un paper una visió fragmentària de la gran el·lipse present al Guggenheim. N'ofereix, a més, la visió zenital, segons la qual les línies gruixudes, gairebé enteses com a formes geomètriques de gran puresa, tracen corbes lleugeres, s'allunyen i s'apropen les unes i les altres en unes subtils curvatures que, en tot cas, aporten una altra experiència de l'espai, en aquest cas quadrat, del paper gravat.

Els altres gravats exposats, que pertanyen a les sèries *Trajectory* (2004), *Transversal* (2004) i *Extension* (2004) són l'evocació d'aquests grans murs o planxes metàl·liques que Richard Serra oposa a l'espai blanc d'una paret, a vegades a un canto, a vegades lleugerament tombades sobre el mur, gairebé sempre subtilment inclinades i que denoten la bellesa de les formes més pures. Més enllà, un petit gravat *BR Dealer's Choice* (1996) és una bella obra, més antiga, de molta qualitat tècnica, de menys impacte visual però més delicada, que en tot cas se'n va de la línia general de l'exposició (l'entemem com el que diu el títol, com una elecció del marxant que, en tenir les sigles BR al davant podria tractar-se d'un caprici del propietari de la galeria Altair, tot i que això és només un pensament en el moment d'escriure aquestes línies).

En tot cas, l'exposició de gravats de Richard Serra, de puríssim contrast de blanc i negre, afavoreix que aquella experiència presencial que l'artista provoca en els espectadors a través de les seves escultures, a les quals convida a introduir-s'hi, recórrer i conivir-hi, en el cas dels gravats passi a ser una experiència més psicològica i estètica. Una experiència de contemplació que, donada la profunditat de les obres, la seva puresa i l'espai metafísic que transpiren, fa que també hi puguem entrar. O al manco, en confrontar la nostra presència amb la dels gravats, immensos, poder realitzar una introspecció de fora, de l'espai de l'obra, cap a dins, cap a cadascun de nosaltres.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

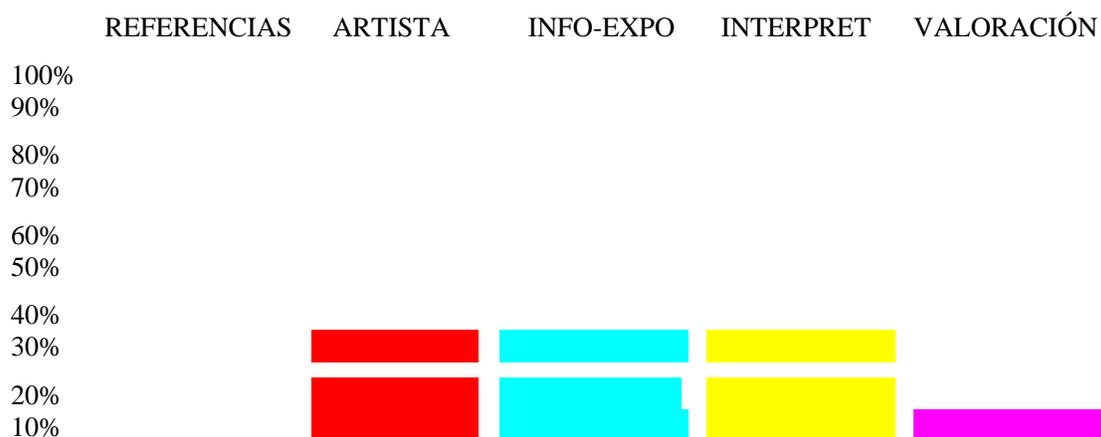
Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

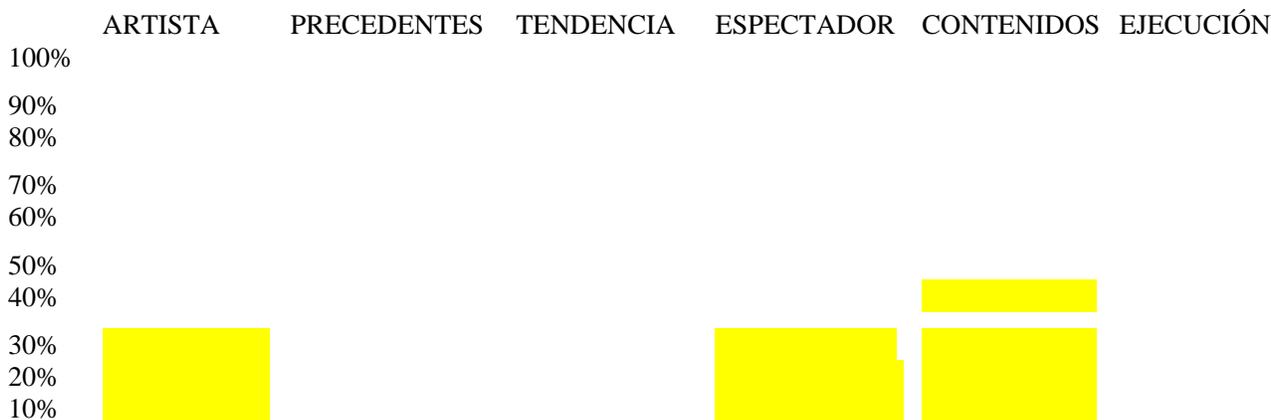
Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

Valoración: calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

(...) en una bella obra, (...), de molta qualitat tècnica, de menys impacte visual pero més delicada, que en tot cas se'n va de la linea general de l'exposició

Afaveix que aquella experiència presencial (...) passi a ser una experiència més psicològica i estètica. Una experiència de contemplació que, donada la profunditat de les obres, la seva puresa i l'espai metafísic que transpiren, fa que també hi puguem entrar (...) que hi puguem realitzar una introspecció de fora, de l'espai de l'obra, cap a dins, cap a cadacun de nosaltres

- **Aspectos valorados**

La relación entre su obra escultórica y la de grabado

La intención de transmitir al espectador una experiencia espacial y temporal (vivencial) a través de las esculturas

La transmisión, a través de la contemplación de los grabados, de una experiencia metafísica e introspectiva

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

en una bella obra, (...), de molta qualitat tècnica, de menys impacte visual pero més delicada

Afaveix que (...) una experiència més psicològica i estètica. (...) de contemplació

profunditat de les obres, la seva puresa i l'espai metafísic

puguem realitzar una introspecció de fora, (...) cap a cadacun de nosaltres

Negativa?

que en tot cas se'n va de la linea general de l'exposició

- **Calificación global**

Los grabados que se presentan están en relación con la obra escultórica de grandes dimensiones de su autor; son la traducción lineal de sus curvas y así como ésta propicia en el espectador una experiencia espacial y temporal, en los grabados se reconvierte esta experiencia en contemplación estética e introspección.

Santiago Calatrava, en privat Cristina Ros

Santiago Calatrava és mundialment conegut per les seves grans obres d'arquitectura i enginyeria, edificis immensos o elevadíssims, ponts que tracten de superar totes les distàncies o estacions de trànsit en les quals conviuen les persones, l'espai, la llum i l'arquitectura. Les construccions que duen la seva firma sovint són espectaculars, per les dimensions, però també per la resolució d'un nombre incalculable de problemes tècnics i formals que, en certa forma, fan que semblin obres gairebé inhumanes, impossibles, que no vol dir inhabitables ni tampoc intransitables. En aquest sentit, s'ha de pensar que d'alguna manera Calatrava es pot sentir en certs moments allunyat de la pròpia obra, superat, i se li faci necessari reduir l'escala del seu treball i portar-la a un àmbit molt més íntim, més manual, de contacte més directe amb la matèria primera, un àmbit privat d'experimentació i de recerca personal que, per ventura, de no ser part del quefer creatiu del reconegut arquitecte i enginyer, no traspassaria aquest àmbit del gaudi íntim. El mateix Calatrava ho reconeixia en presentar l'exposició d'escultures, dibuixos i ceràmiques al Museu Es Baluard, una exposició que per primera vegada ofereix aquest caire privat de la seva expressió separatament de la seva reconeguda arquitectura. Ho reconeixia amb aquestes paraules: "No hi ha cap més ambició que aquesta".

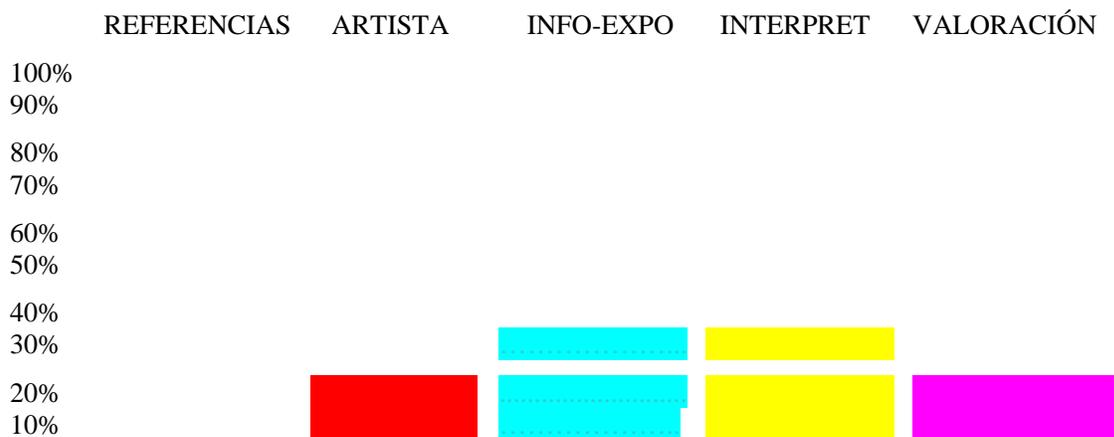
Les nombroses pàgines dels quaderns de dibuixos, les escultures i les ceràmiques són el reflex de la necessitat d'expressió íntima, però també, en molts de casos, espais d'experimentació, de recerca d'idees que després aplicarà, o no, a les obres arquitectòniques. I de fet, en recórrer l'exposició que s'acaba d'inaugurar a la planta baixa i a l'aljub d'Es Baluard, una distingiria dues expressions diferenciades al si d'aquest Calatrava privat, íntim, que, majoritàriament, es presenta en format petit: d'una banda, totes les obres que es troben més directament lligades a aquest "laboratori d'idees" (com ho defineix el mateix Calatrava) per a l'arquitectura, és a dir, dibuixos clarament arquitectònics, recerca de formes, volums, espais, dinàmiques, etc., i sobretot, escultures que són petites obres d'enginyeria o construccions en les quals es poden contemplar molts dels trets formals que defineixen l'arquitectura del seu autor: les tensions, la preocupació per l'esquelet i per l'estructura del cos constructiu, la torsió, el dinamisme, els efectes de la llum, la prolongació de les línies o la musicalitat dels ritmes són presents en unes escultures de format petit i mitjà, amb excepció de "Bou", la immensa peça que se situa sobre la terrassa oberta a la badia, una combinació justa de materials i una recerca de l'equilibri que sempre és sotmès al seu punt més precari. Entre les petites escultures, una voldria destacar

un monòlit de varetes de llautó, de gran verticalitat, mòbil, que és la “maqueta” d’una gran escultura que s’ha d’ubicar a Madrid, a un punt mig entre les torres Kio, així com una peça que, també en llautó i mòbil, fa un joc d’ones del tot suggerent. D’altra banda, es troben les obres en les quals Calatrava fa una aproximació a l’home: és quan en els dibuixos es mostra més acadèmic, i en les ceràmiques molt proper, per ventura massa proper, a la tradició ancestral, sense fer-hi una aportació particular gaire destacable.

Amb tot, l’exposició d’escultures, dibuixos i ceràmiques de Santiago Calatrava permet els seguidors de la seva arquitectura conèixer aquest caire més privat de la seva expressió, saber fins a quin punt és notable aquesta necessitat expressiva, a més de poder valorar-la des d’un aspecte més humà, des del coneixement de les arrels de tota obra, aquell lloc en el qual l’home es troba sol davant un paper en blanc, amb un llapis, un pinzell o un tros de fang a la mà.

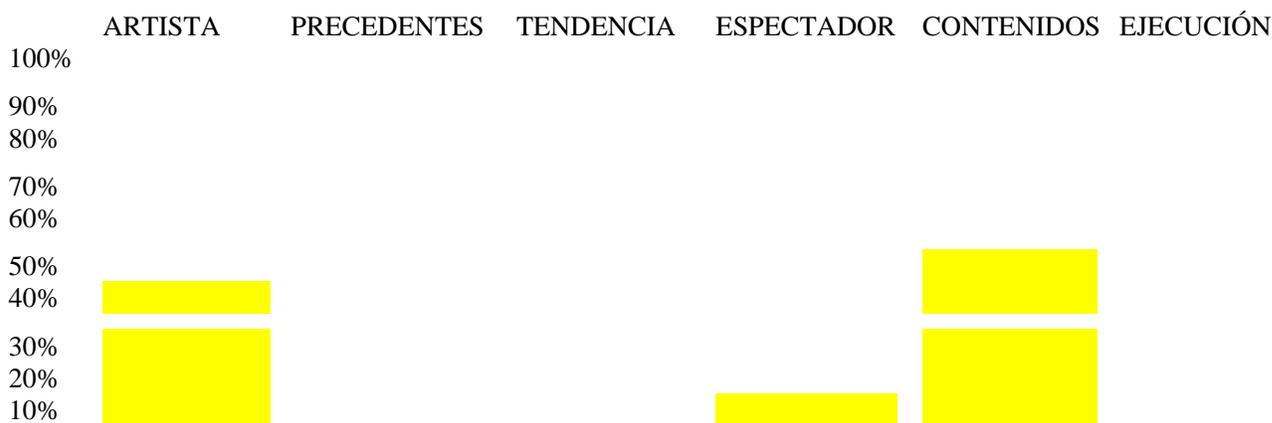
FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

- **Referencias histórico-culturales:** al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico
- **Datos del artista:** biográficos; currículum; trayectoria artística
- **Texto informativo sobre la exposición:** montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras
- **Interpretación:** propia del crítico / alusión a declaraciones del artista
- **Valoración:** calificaciones adjetivadas



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**

Fan que semblin obres gairebé impossibles, que no vol dir inhabitables ni tampoc intransitables
Calatrava es pot sentir en certs moments, allunyat de la seva obra, superat (de les arquitectura i enginyeria)

Per ventura, de no ser part del quefer creatiu del reconegut arquitecte i enginyer, no traspasaria aquest àmbit del gaudir íntim.

La torsió, el dinamisme, els efectes de la llum, de les línies o la musicalitat dels ritmes (a les obres petites)

Combinació justa de materials i una recerca de l'equilibri que sempre és sotmès al seu punt més precari (a l'obra *Bou*)

Fa un joc d'ones del tot suggeridor (a una maqueta)

En els dibuixos es mostra més acadèmic, i a les ceràmiques molt proper, per ventura massa proper, a la tradició ancestral, sense fer-hi una aportació particular gaire destacable

Permet als seguidors de la seva arquitectura conèixer aquest caire més privat de la seva expressió, saber fins a quin punt és notable aquesta necessitat expresiva a més de poder valor-la des d'un aspecte més humà, des del coneixement de les arrels de tota obra (...)

- **Aspectos valorados**

La necesidad de expresarse de un modo más íntimo dado que las obras objeto de su profesión son forzosamente grandiosas y distantes.

La vinculación entre su reconocimiento como arquitecto e ingeniero y el hecho de mostrar esta otra obra.

Las características propias de sus obras públicas reflejadas en las de pequeño formato: torsión, dinamismo, efectos de la luz, de las líneas, y el ritmo. En su obra mayor: combinación de materiales y búsqueda del equilibrio precario.

Las características de sus dibujos y cerámicas: unos académicos y las otras tradicionales.

La posibilidad de conocer el lado humano y privado, la gestación primera, el impulso desde el que nacen las obras públicas del autor

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

obres impossibles, que no vol dir inhabitables ni tampoc intransitables

La torsió, el dinamisme, els efectes de la llum, de les línies o la musicalitat dels ritmes

Combinació justa de materials i una recerca de l'equilibri

joc d'ones del tot suggeridor

Permet (...) conèixer aquest caire més priva
és notable aquesta necessitat expresiva
(permet) valor-la des d'un aspecte més humà, des del coneixement de les arrels de tota obra (...)

Negativa

es pot sentir allunyat de la seva obra, superat (de les arquitectura i enginyeria)
de no ser (...) no traspassaria aquest àmbit del gaudir íntim.
dibuixos es mostra més acadèmic, i a les ceràmiques (...) per ventura massa proper, a la tradició
ancestral, sense fer-hi una aportació particular gaire destacable

- **Calificación global**

El reconocimiento de la obra pública de Calatrava permite dar a conocer una obra más íntima, fruto de su necesidad expresiva y germen de sus obras mayores; en ambas se aprecian las mismas características plásticas (aunque los dibujos son académicos y la cerámica no aporta rasgos particulares), pero quizá no hubiera sido mostrada de no ser por el prestigio que avala al autor en sus otras tareas como arquitecto e ingeniero.

Teresa Matas, l'asfíxia del dolor **Cristina Ros**

Un consell d'entrada i per començar: si visitau l'exposició de Teresa Matas, que es troba al Casal Solleric, començau el recorregut per les sales petites, les que queden a l'esquerra de l'entrada a la planta noble, i seguiu així el recorregut sempre cap a la vostra esquerra. D'aquesta manera, no només fareu una revisió més o menys cronològica dels quinze anys darrers de la trajectòria d'aquesta artista nascuda a Tortosa, Tarragona, l'any 1947, sinó que a més anireu entrant relativament més poc a poc en l'atmosfera de dramatisme gairebé asfíxiat que es respira en molt més de la meitat de l'exposició.

Teresa Matas, des que va assentar els trets que defineixen el seu llenguatge, a mitjans dels anys vuitanta, quan va encaminar la seva obra a expressar la seva experiència com a dona, el seu patiment de dona, els condicionants i els traumes de l'educació rebuda per qüestió del seu gènere, va fixar molt clarament la simbologia i el missatge que transmetria a través de la seva obra. Devers el 1985, havia establert el seu estudi a l'antic convent del Pla de na Tesa (en el qual treballaria fins al 2005), i segurament aquell ambient la va fer reviure experiències de la infantesa i de l'educació religiosa, que plasmaria en la seva obra, especialment en les obres de la sèrie que, a principis dels anys noranta, titulà "Amado mío", en la qual els rostres d'una monja i la paraula repetida, com una cal·ligrafia imposada, es convertien en una presència obsessiva. El negre ja prenia un lloc definitori en l'obra de Teresa Matas. En els anys següents, vindrien reivindicacions antibèl·liques, com la que es veu a "Per sempre" (1993); signes de malenconia per la infantesa deixada enrere, a "On són els papers de colors?", una de les obres més poètiques de l'exposició actual, o els vestits de ferro o de roba, penjats del sostre, i ara reunits en la instal·lació "...de nit".

A mesura que avançava el temps, l'experiència personal de Teresa Matas esdevenia la representació d'una experiència col·lectiva. El propi dol, el patiment personal, els traumes íntims passaven a un segon pla per reflectir el plor de la dona al món. La repressió que ha suposat el lligam a la llar, a "Preses de casa", els condicionants de l'escola femenina, les il·lusions truncades d'un vestit de comunió o de noces, l'adveniment de totes les culpes d'una consciència mal formada que trobam a "Vomitori", els somnis al voltant del llit i les

desil·lusions i la buidor al llit, o el testimoni de tantes violacions, maltractaments, ferides, sang, plors i treball femení a la sèrie de flassades que constitueixen la instal·lació de la sala gran, és com si Teresa Matas volgués abraçar tot el sofriment de les dones al món en unes poques obres. I, a més, expressar-ho des de la simbologia més evident.

És clar que, així, la lectura és fàcil: hi són les creus per simbolitzar la mort, els vomitoris que expiaran les culpes i l'oi que provoca tot plegat; hi són els davantals, penjats com a llàgrimes, a la paret que queda just al costat del sofà de casa; hi són els vestits de comunió tenyits de negre, els brodats disciplinats, les paraules que diuen "no puc més!", el so d'un plor constant, la ferida sagnant, la denúncia de l'home que ha matat la seva esposa, els assassinats de Ciudad Juárez, el mercat de dones, les flors negres, el dol, les violacions, les il·lusions perdudes...

Per a qui subscriu aquestes línies, hi ha dos problemes que fan manco efectiu el missatge plàstic de Teresa Matas: d'una banda, l'artista cau de forma reiterada, i per ventura de manera molt conscient, en una evidència excessiva. Si dèiem que la simbologia és de fàcil lectura, també ho són les escenografies, els missatges escrits, els colors i tot plegat. No deixa res per a la imaginació, per a la recreació per part de l'espectador, ni tampoc fa servir un recurs que sol ser, que és, m'atreveria a dir, molt més poderós que l'evidència, que és el suggeriment, la suggestió, la insinuació o l'al·lusió indirecta. D'altra banda, sembla voler reflectir tot el patiment femení del món, quan aquest és inabastable, com ho seria també el patiment infantil i tants altres plors que, de voler-los reunir tots, farien un soroll insuportable o, per ventura, s'ofegarien i s'anul·larien pel mateix excés.

Els qui hem seguit la trajectòria de Teresa Matas, li coneixem obres de denúncia molt més subtil, que aporten llum i que ens agradaria haver trobat en aquesta exposició retrospectiva. Però per ventura Teresa Matas ens hagi volgut portar a l'asfíxia del dolor femení. Si és així, ho ha aconseguit, tot i que l'haguéssim pogut sentir amb la mateixa força per altres vies menys saturades.

FICHA I. ANÁLISIS DE TEXTO

Referencias histórico-culturales: al ámbito cultural en general, al de la historia del arte o al ámbito filosófico

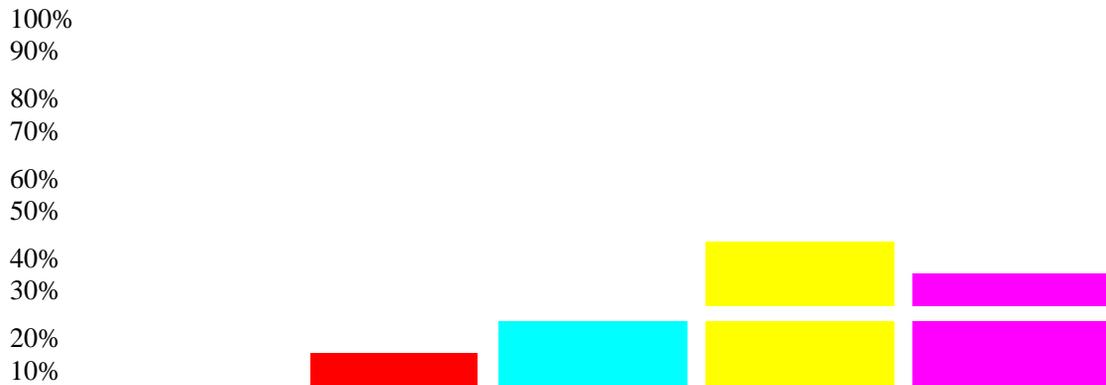
Datos del artista: biográficos; currículum; trayectoria artística

Texto informativo sobre la exposición: montaje; descripción de aspectos formales y /o de contenido de las obras

Interpretación: propia del crítico / alusión a declaraciones del artista

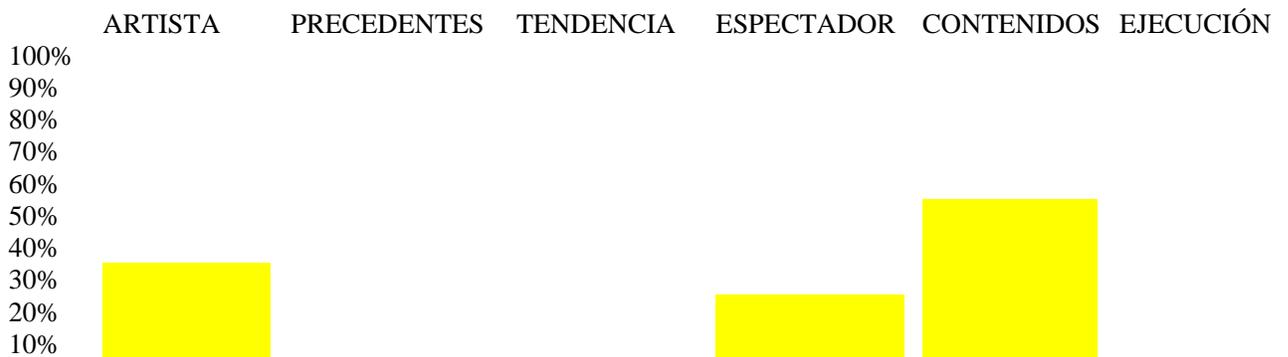
Valoración: calificaciones adjetivadas

REFERENCIAS ARTISTA INFO-EXPO INTERPRET VALORACIÓN



FICHA II. INTERPRETACIÓN

- Intención /motivación del artista
- Precedentes histórico-artísticos
- Pertenencia a grupo / tendencia estilística
- Transmisión emociones. Comunicación con espectador
- Contenidos simbólico-narrativos o estéticos
- Eficacia de la ejecución formal



FICHA III. VALORACIÓN

- **Frases**
Una de les obres més poètiques de l'exposició actual
Es clar que, així, la lectura es fàcil

Hi ha dos problemes que fan manco efectiu el missatge plàstic

L'artista cau de manera reiterada, i per ventura de manera molt conscient, en una evidència excessiva.

Si la simbologia es de fàcil lectura, també ho son les escenografies, els missatges escrits, els colors i tot plegat.

No hi deixa res per a la imaginació, per a la recreació per part de l'espectador, ni tampoc fa servir un recurs que sol ser (...) més poderós que l'evidència: el suggeriment, la suggestió, la insinuació, o l'al·lusió indirecta

Sembla voler reflectir tot el patiment femení del món quan aquest es inabastable

Si volguéssim reunir-los tots (els sufriments), farien un soroll insuportable o, per ventura, s'ofegarien i s'anul·larien pel mateix excés.

Li coneixem obres de denúncia molt més subtil, que aporten llum i que ens agradaria haver trobat

Per ventura Matas ens hagi volgut portar a l'asfíxia del dolor femení. Si és així, ho ha aconseguit, tot i que l'haguéssim pogut sentir amb la mateixa força per altres vies menys saturades.

- **Aspectos valorados**

La eficacia del mensaje plástico

La relación entre las vivencias de la artista y su plasmación posterior en la experiencia de todo el colectivo de mujeres

El funcionamiento de la simbología, la escenografía y los colores, que juzga demasiado evidentes en esta muestra y no así en otras de sus obras

El efecto que produce la atmósfera dramática en el espectador

La intención de la artista

- **Adjetivación positiva / negativa**

Positiva

Una de les obres més poètiques de l'exposició actual

Li coneixem obres de denúncia molt més subtil, que aporten llum

ventura Matas ens hagi volgut portar a l'asfíxia del dolor femení. Si és així, ho ha aconseguit

Negativa

Es clar que, així, la lectura es fàcil

Hi ha dos problemes que fan manco efectiu el missatge plàstic

L'artista cau de manera reiterada, i per ventura de manera molt conscient, en una evidència excessiva.

Si la simbologia es de fàcil lectura, també ho son les escenografies, els missatges escrits, els colors i tot plegat.

No hi deixa res per a la imaginació, per a la recreació per part de l'espectador, ni tampoc fa servir un recurs que sol ser (...) més poderós que l'evidència: el suggeriment, la suggestió, la insinuació, o l'al·lusió indirecta

- **Calificación global**

La artista, a lo largo de su trayectoria artística, partiendo primero de su experiencia personal, ha hecho extensivo a todo el colectivo de mujeres el sufrimiento padecido por motivo de género. La expresión de este dolor se realiza, a juicio de la crítica, a través de símbolos y escenografías excesivamente evidentes que llevan a la sensación de asfíxia por parte del espectador (efecto quizá buscado conscientemente), y deplora que no se hayan incluido otras obras de la artista más sutiles con las que, posiblemente, se hubiera logrado transmitir mejor el mensaje, un mensaje que, por su magnitud, es inabarcable.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS DE PRIMERA REFERENCIA

AA.VV., Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, A. Machado Libros, 2004.

AA.VV., Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid, Visor, 1996.

AA. VV., Anna M. Guasch (ed.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Serbal, 2003.

AA. VV., *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, (2003), Madrid, Cátedra, 2006.

Ch. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, (1863), Murcia, colección de Arquitectura, 2004.

N. Bourriaud, *Estética relacional*, (1998), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

N. Bourriaud, *Post producción*, (2001), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

V. Bozal, *El gusto*, Madrid, Visor, 1999.

N. Carrol, *Una filosofía del arte de masas*, (1998), Madrid, A. Machado, 2002.

A. C. Danto, *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, (1992), Madrid, Akal, 2003.

G. Dorfles, *Las oscilaciones del gusto*, (1958), Barcelona, Lumen, 1974.

H. Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, (1996), Madrid, Akal, 2001.

M. Foucault, “¿Qué es un autor?”, *Entre filosofía y literatura* (1964), Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.

H. –G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, (1977), Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.

A. M. Guasch, *La crítica dialogada*, Murcia, Cendeac, 2006.

D. Hume, *Sobre la norma del gusto y otros ensayos*, (1872), Valencia, Universidad de Valencia, 1980.

H. R. Jauss, *Pequeña apología de la experiencia estética*, (1872), Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.

M. Jimenez, *¿Qué es la estética?*, (1977), Barcelona, Idea Books, 1999.

I. Kant, *Crítica del juicio*, (1790), Madrid, Espasa Calpe, 1977.

Y. Michaud, *El juicio estético*, Idea Books, Barcelona, 2002.

G. Vilar, *Las razones del arte*, Madrid, A. Machado Libros, 2005.

TEXTOS DE SEGUNDA REFERENCIA

AA. VV., J. Jiménez (ed.), *El nuevo espectador*, Madrid, Fundación Argentaria – Visor Dis., 1998.

AA. VV., J.L. Molinuelo (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*. Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2001.

AA. VV., *En el umbral de los noventa. Reflexiones sobre la Crítica de Arte*, Valencia, IVAM, Generalitat Valenciana, 1990.

AA. VV., *Sobre la crítica de arte y su toma de posición*, Barcelona, MACBA, 1996.

T. Adorno, *Teoría estética*, (1970), Madrid, Taurus, 1992.

J. Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de estética*, (1712), Madrid, Visor, 1991.

G. C. Argan, *Arte e Critica d'arte*, Bari, Edit. Laterza, 1984.

Ch. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996; incluye *Le Salon de 1845*, *Le Salon de 1846*, *Le Salon de 1859*, *Le peintre de la vie moderne* (1863) y *L'oeuvre et la vie de Delacroix* (1863).

W. Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, (1936), Barcelona, Ed. 62, 1993.

W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.

W. Benjamin, *Dirección única*, (1928), Madrid, Alfaguara, 2000.

O. Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1999.

F. Calvo Serraller, "La crítica de arte", *Los espectáculos del arte*, Barcelona, Tusquets, 1993.

F. Calvo Serraller, *Naturaleza y misión de la crítica de arte*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2001.

A. C. Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Barcelona, Paidós, 2005.

A. Danto, *La transfiguración del lugar común, Una filosofía del arte*, (1981), Barcelona, Paidós, 2002.

R. De la Calle, *Estética & crítica y otros ensayos*, Madrid, Cátedra, 2001.

R. De la Calle, *Escenografías per a la crítica d'art contemporania*, València, Institució Alfons el Magnànim, 2005.

P. De Man, *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, (1971), Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991.

J. Díaz Sánchez y A. Llorente, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004.

G. Dickie, "The Insitucional Theory of Art", N. Carroll (ed.), *Theories of Art Today*, Madison: The University of Winsconsin, 2000.

D. Diderot, *Salon de 1765*, París, Hermann, 1984.

- D. Diderot, *Salón de 1767*, Madrid, A. Machado, 2003.
- D. Diderot, *Escritos sobre arte*, (1968), Madrid, Siruela, 1994.
- T. J. Diffey, "The Republic of Art", *The British Journal of Aesthetics*, 1969.
- G. Dorfles, *El devenir de la crítica*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- E. D'Ors, *Menester del crítico de arte*, Madrid, Aguilar.
- J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, (1719), París, École Nationale des Beaux-Arts, 1993.
- T. Eagleton, *La función de la crítica*, (1984), Barcelona, Paidós, 1999.
- S. Ferrero Yanes, *La crítica de arte en prensa diaria gallega y otras publicaciones: Pintura y Escultura en Galicia (1980-1990)*, director, Juan Fernando de Laiglesia González y Peredo, [microforma], Vigo, Tesis Doctoral Universidad de Vigo, 1997.
- M. Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, (1966), Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ediciones IberoEuropa, 1975.
- N. Goodman, *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, (1968), Barcelona, Seix Barral, 1976.
- N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, (1978), Madrid, Visor, 1995.
- A. M. Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Serbal, 2001.
- J. Habermas, *Historia y crítica de la Opinión Pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
- M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, (1944), Madrid, Trotta, 2005.
- F. Hutcheson, *Una investigación sobre nuestra idea de belleza*, (1875), Madrid, Tecnos, 1992.
- V. Jarque, *Experiencia histórica y arte contemporáneo. Ensayos de estética y modelos de crítica*, Cuenca, Editorial Universitaria de Castilla la Mancha, 2002.

H. R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria, Ensayos en el campo de la experiencia estética*, (1977), Madrid, Taurus, 1992.

M. Jiménez, *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?*, Paris, Klincksieck, 1995.

I. Kant, *Lo bello y lo sublime*, (1764), Madrid, Espasa Calpe, 1946.

D. Kuspit, *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006.

J.F. Lyotard, *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, (1979), Madrid, Cátedra, 1998.

S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001.

F. Menna, *Crítica de la crítica*, Valencia, Universidad de Valencia, 1997.

F. Poli, *Producción artística y mercado*, (1975), Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, (1795), Madrid, Anthropos, 1990.

S. Sontag, *Contra la interpretación*, (1966), Barcelona, MACBA, 1996.

L. Venturi, *Historia de la crítica de arte*, (1948), Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

G. Vilar, *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2000.

O. Wilde, *El crítico como artista*, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, (1953), México, Universidad Autónoma de México, 2003.