RdL Revista de Libros

Las formas de la crítica

Alberto López Cuenca
1 enero, 2003

«El aformalismo no es la cumbre del arte contemporáneo», escribe el crítico de arte español José María Moreno Galván en *Autocrítica del arte* , aparecido en 1965. «Si yo, en el presente trabajo, parto del aformalismo para realizar una breve incursión investigadora sobre la realidad del arte contemporáneo, no lo hago presionado por ninguna preferencia personal sino por simple argucia metodológica. Simplemente me sitúo en él, de la misma manera que cada observador se instala en una situación. Desde él, me hago cargo del presente, vuelvo la mirada hacia el inmediato pasado y establezco alguna hipótesis sobre el futuro» (*Autocrítica del arte*. Madrid, Península, 1965).

Autocrítica del arte es el manifiesto artístico de Moreno Galván (1923-1981), donde expone su concepción del arte y lleva a cabo un breve retrato histórico que conduce al estado de cosas con el que se encuentra a comienzos de los sesenta. Crítico de arte de las revistas *Triunfo* y *Nuestro Tiempo* en la década de 1970, Moreno Galván se halla ante una profunda reorientación de las artes plásticas, encrucijada a la que su libro intenta dar respuesta organizando la evolución del arte moderno y previendo su devenir. Su ingeniosa obra continúa una tradición que presenta el arte moderno evolucionando sistemática o, en su caso, dialécticamente, por lo que desde un estadio de su

desarrollo, como si del peldaño de una escalera se tratase, se puede tanto vislumbrar el futuro como descubrir el pasado de ese discurrir. Esta es una percepción del arte moderno que para finales de los años sesenta se apresta a entrar en crisis. Esto no se deberá tanto a su modo de ordenar el pasado como a su incapacidad para comprender el presente: la situación del mundo del arte dificultará trazar una única línea de continuidad, una necesaria e inequívoca sucesión de períodos y estilos, engastados los unos en los que los antecedieron. La marcha de esta narración moderna se verá contenida por una barricada de visiones fragmentarias del presente artístico que no sólo le cerrará el paso sino que incitará a revisar la historia de las artes plásticas del siglo XX de un modo más acorde con los nuevos conceptos al uso. La perspectiva de la naciente crítica de arte que entonces intenta dar cuenta de esa situación domina en grado superlativo el panorama actual.

Este texto quiere ser una indagación de los rasgos definitorios más significativos que han caracterizado a la crítica de las artes plásticas durante los últimos treinta años, una etapa marcada por la paulatina profesionalización del mundo del arte y por la ingente proliferación de propuestas y tendencias artísticas. Las respuestas de la crítica en este contexto han sido heterogéneas, pero ninguna de ellas ha logrado (bien porque no ha querido, bien porque no ha podido) trenzar un único hilo conductor con el que urdir todas las expresiones del arte moderno y contemporáneo. Esto tiene profundas implicaciones respecto a los criterios con los que evaluar la creación artística de nuestros días. A pesar de que la concepción evolutiva y progresiva del arte moderno impulsada, entre otros, por el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York desde 1929, Alfred Barr Jr., y por la crítica de Clement Greenberg, influyente desde finales de los años treinta, no puede dar cuenta satisfactoriamente en términos formales de las múltiples orientaciones que animarán las artes plásticas desde finales de los años sesenta, lo cierto es que los críticos «evolucionistas» del arte moderno contaban con unos criterios más o menos definidos para poner orden en la práctica artística y valorar la producción artística de su tiempo. En comparación con esa crítica normativa, la crítica de arte actual destaca por exaltar la pluralidad de corrientes vigentes, por deleitarse cada cual en la descripción y la taxonomía de las múltiples y variopintas expresiones del arte contemporáneo. La crítica hoy se lleva a cabo bajo el incuestionable presupuesto de que «más es mejor». En qué ha consistido y cómo se ha producido esta drástica transformación de la crítica en las últimas tres décadas es la cuestión a la que la indagación que sigue debería poder ofrecer una respuesta. Dado que la Meca del arte contemporáneo en el período bajo escrutinio ha sido Nueva York, el punto de partida será la crítica del arte en Estados Unidos, aunque como contrapunto también se presentan, con desigual atención, algunas consideraciones sobre la crítica artística llevada a cabo en España.

ESTADOS UNIDOS

Un año antes de la publicación de *Autocrítica del arte* de Moreno Galván aparecía «The Artworld», un artículo del filósofo estadounidense Arthur C. Danto (1924) donde reflexionaba sobre la dificultad que ciertas obras pop, que simulan ser objetos de la vida cotidiana, plantean para definir qué sea «arte» atendiendo sólo a criterios visuales [1]. «The Artworld» es una miscelánea de filosofía analítica y sociología del arte que de algún modo anuncia lo que más tarde se conocerá como la «teoría institucional del arte», que ofrece una definición de la obra de arte apoyada en aspectos sociológicos

y no formales o intrínsecos al objeto artístico mismo[2]. Una cuestión de fondo que plantea el artículo de Danto es que el vocabulario de la crítica de arte utilizado hasta entonces es insuficiente para dar cuenta de las transformaciones artísticas en curso. Con su reflexión Danto propone un modo novedoso para analizar la obra de arte y hacer su crítica, aunque no será hasta 1984 cuando él mismo acometa esta tarea. Mientras tanto, cabe reparar en que el crítico Harold Rosenberg (1906-1978) sigue en activo en la década de los setenta[3]. Junto a Greenberg, de quien era enconado enemigo, Rosenberg es el crítico de arte estadounidense más conocido e influyente. Su cenit coincide con el del expresionismo abstracto en la década de los cincuenta (fue Rosenberg quien acuñó el término «action painting» en 1952 para referirse a este registro pictórico), pero su magisterio sigue presente en la escena artística estadounidense hasta su muerte. A diferencia de Greenberg, Rosenberg no enfocaba su crítica desde un ángulo formalista, sino que veía un valor social y político en la obra de arte –lo que concuerda con el hecho de que jamás abandonara sus ideas socialistas–. En 1959 publicó el que tal vez sea su libro más conocido, *La tradición de lo nuevo* , una colección de ensayos donde defiende que el auténtico arte moderno se caracteriza por romper continuamente con la tradición [4]. Significativamente, Rosenberg desdeñaba el nuevo arte de los sesenta, el pop, que entendía subyugado a la moda y al mercado. El arte pop es «como un chiste sin humor, contado una vez tras otra hasta que comienza a sonar como una amenaza… Arte publicitario que se publicita a sí mismo como el arte que odia la publicidad». Paradójicamente, lo que Rosenberg veía desde su mirador moderno como una charada artística, para gran parte de la joven hornada de críticos y teóricos del arte de los sesenta indicaba el advenimiento de un arte inédito, que posteriormente muchos han fijado como el momento inaugural de la denominada «posmodernidad»[5]

Para cuando Danto descubre un problema filosófico en la obra de arte pop, y a la vez que Rosenberg no la considera relevante, estaban intentándose conceptualizar los derroteros tomados por el arte de mediados de los sesenta y principio de los setenta. Una figura excepcional para recorrer por la senda de la crítica los años que nos separan de aquellos días es Lucy R. Lippard (1937). Aunque a Lippard no le guste aplicarse el término «crítico de arte» ni se tenga por historiadora del arte, sus artículos han aparecido en revistas especializadas como *Artforum* y *Art International*, y en la actualidad es colaboradora de *Art in America* . Sus trabajos representan una excelente guía para seguir los pasos de gran parte del arte estadounidense de los últimos treinta años, en los que Lippard ha abordado el arte pop y el arte minimalista, pasando luego a celebrar el arte feminista, el *landart* , la desmaterialización del objeto artístico, el arte conceptual, el arte político, y, finalmente, el multiculturalismo[6]

Casi tan importante como su labor crítica es su tarea como comisaria de exposiciones. Lippard ha organizado muestras de las más diversas tendencias, pero todas sirven para tomar las pulsaciones del cuerpo del arte en las últimas décadas. Destacan «Eccentric Abstraction», en la Fischbach Gallery de Nueva York en 1966 (donde agrupó a ocho artistas cuyas obras califica de «excéntricas» por estar fuera de las coordenadas de la época); en 1968 organizó «Minimal Art» junto a Enno Develing en el Gemeentemuseum de La Haya; «557,087» (1969), en el Seattle Art Museum, fue una gigantesca colectiva de arte conceptual que incluía a Vito Acconci, John Baldessari, Walter de Maria, Joseph

Kosuth y Sol Lewitt, entre muchos otros; reunió «Twenty-Six Contemporary Women Artists» en el Aldrich Museum of Contemporary Art (1971) y «A Different War: Vietnam in Art» (1991) en la Wight Art Gallery de la Universidad de California, Los Ángeles; y, por no alargar más la lista, «Partial Recall: Photographs of Native North Americans», en la Irvine Fine Arts Gallery (1994). Como queda reflejado en las exposiciones mencionadas, desde los años setenta Lippard se interesa especialmente por las corrientes que quedan fuera de los márgenes marcados por los canales artísticos comerciales, una postura que le lleva a escribir *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* (1990), el catecismo del multiculturalismo artístico, donde reclama atención para los artistas ignorados por el circuito artístico «oficial» y reivindica una versión de la historia del arte que no sea ni blanca ni masculina. Para Lippard, el arte es un producto condicionado por tensiones sociales e ideológicas, lo que hace que su crítica incluya tanto elementos biográficos como políticos e históricos. Lippard es una representante de la crítica del arte contemporáneo más «politizada», pero aunque este tipo de posturas ha sido cada vez más frecuente en la escena artística en absoluto la domina. Como se verá, si algo sobresale de estas tres últimas décadas es la divergencia, el desencuentro de posiciones.

Una de las vetas críticas más representativas de este período es la que recurre a la «teorización» del fenómeno artístico. De entre las personas más influyentes en esa senda que se quiere definitoria de la posmodernidad –y que tras ser su alumna aventajada mantuvo una oportuna y agria disputa con Greenberg y sus posiciones– destaca Rosalind E. Krauss (1940).
Krauss es historiadora del arte del siglo XX en la Universidad de Columbia en Nueva York, pero también crítica de arte y comisaria de exposiciones. Formó parte del consejo editorial de la respetada revista de arte neoyorquina *Artforum*, donde escribiría entre 1966 y 1974. En 1975 fundó la elitista revista *October*, que codirige, y donde aparecen textos suyos (normalmente escoltados por piezas de correligionarios como Benjamin H. D. Buchloc, Yve Alain-Bois, Hal Foster y Thierry de Duve). Una de las declaradas tareas de *October* ha sido la de abrir mediante la crítica la historia del arte moderno y sus presupuestos al análisis teórico; o, para ser más precisos, revisar la historia del arte moderno desde la perspectiva ofrecida por la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, el estructuralismo y el postestructuralismo. Krauss sigue colaborando esporádicamente con las revistas *Art in America* , *Partisan Review* y *TheNew Republic* , pero lo cierto es que cuanto más alejados están sus artículos de sus inicios, y cuanto menos difusión tienen las publicaciones en las que aparecen, más cargados están de referencias (a Roland Barthes, a Walter Benjamin y a pensadores afines) y más favorecen las reflexiones teóricas (del tipo «¿es la escultura contemporánea arquitectura o paisaje?»)[7].

Krauss tiene un enfoque del fenómeno artístico bastante ambicioso mediante el que quiere casar elementos formales de las obras con aspectos teóricos e históricos. Estos matrimonios a veces son iluminadores, y otras, muchas, son unos emparejamientos conceptuales tan inesperados como incomprensibles sus implicaciones. Cabe destacar sus intentos de teorizar el arte mediante términos como el «inconsciente óptico» y el «pastiche», y de aplicar esos conceptos a la historia del arte moderno[8]

Como comisaria, Krauss cuenta con un dilatado historial en el que sobresalen las muestras «Joan Miró: Magnetic Fields» (1971), en el Museo Guggenheim de Nueva York; «Richard Serra/Sculpture»

(1986), para el Museo de Arte Moderno de Nueva York; «Robert Morris: A Retrospective» (1994), también en el Guggenheim de Nueva York; y «L'Informe: mode d'emploi» (1996) en el Centre Georges Pompidou de París. Krauss es un personaje de gran influencia en el mundo del arte estadounidense, tanto por su prolija labor en su doble faceta de crítica y comisaria, como por sus pretensiones como historiadora del arte. Su influencia es casi tan grande como contestada su postura.

Situado en un punto diametralmente opuesto al de Krauss se halla Hilton Kramer (1928). Kramer fue crítico del *New York Times* entre 1965 y 1982, año en el que pasó a escribir para la revista mensual conservadora *The New Criterion*, que publica y edita en la actualidad, a la vez que hace de crítico de arte para *The New York Observer* . Su interés son los clásicos del arte moderno (del cubismo al expresionismo abstracto pasando por las vanguardias rusas), menospreciando abiertamente el feminismo, el multiculturalismo y el arte contemporáneo más experimental. En este sentido, Kramer suscribe fundamentalmente los argumentos de autoridad históricos. Es sintomático que, por ejemplo, en un artículo donde repasa las exposiciones más destacadas del año en Estados Unidos («A Year of Glancing Back», *The New York Times*, 28 de diciembre de 1980), no incluya ninguna muestra de un artista vivo que merezca la pena mencionar. Cita así, delimitando su órbita de intereses, una retrospectiva de Picasso en el MoMA, «The Avant-Garde in Russia, 1910-30: New Perspectives» en el County Museum of Art de Los Ángeles y «Expressionism: A German Intuition, 1905-20» en el Museo Guggenheim de Nueva York. Kramer también aborda trabajos contemporáneos, pero sólo están a la altura los que encarnan las verdaderas funciones del arte: dar placer, instrucción e iluminación espiritual. Con esta vara de medir, el arte contemporáneo no sale muy bien parado. Un momento crucial para localizar dónde se situaba cada cual en el mundo del arte estadounidense lo propició la cancelación –por estar parcialmente sufragada con fondos públicos– de una exposición de fotografías de desnudos de Robert Mapplethorpe en la Corcoran Gallery de Washington D.C. en 1989. A la agria polémica nacional que suscitó el asunto, Kramer respondió con un artículo con el indicativo título de «¿Está el arte por encima de las leyes de la decencia?» («Is Art Above the Laws of Decency?», *The New York Times* , 2 de julio de 1989). No menos reveladora es una pieza de 1981 donde Kramer señala cómo se establece una simpatía ideal entre el crítico y el tipo de arte que llama más poderosamente su atención y de qué modo esta simpatía determina el estilo del crítico y, claro está, el alcance de su ejercicio («After the Archaic», *The New York Times*, 6 de septiembre de 1981). Esto que Kramer esgrime contra las limitaciones de un colega, puede aplicarse a su propia actitud: en general, sus textos sobre arte moderno están bien articulados y defendidos con convicción; sin embargo, su indiscutible falta de «simpatía» por indagar cuestiones del arte actual no le impide emitir juicios al respecto[9]

Robert Hughes (1938) es quizá el crítico más popular y popularizador del arte del siglo XX en Estados Unidos. Hughes ha hecho documentales para televisión, ha escrito libros que podrían decirse de divulgación, colabora ocasionalmente con *The Wall Street Journal* y durante los últimos treinta y dos años su púlpito ha sido la revista *Time*, donde ha opinado a diestro y siniestro, especialmente sobre el arte estadounidense[10]. En contraste con el tono dominante de la crítica neoyorquina, a Hughes se lo tilda de «conservador», especialmente por su repudio de gran parte de los artistas contemporáneos (notoriamente los de los años ochenta) en nombre de un arte «visionario y místico». Idea esta que

articula *American Visions*, una serie de televisión y un libro sobre la historia del arte estadounidense que quiere descubrir el espíritu nacional atendiendo a sus creaciones artísticas [11]. Este tratamiento testimonial y «revelador» del arte es una constante en sus artículos para *Time*. El problema que encuentra Hughes en el arte contemporáneo es que carece de entidad, visionaria o no, lo que le lleva a eludirlo: «Me gusta el arte que está totalmente encarnado, que tiene presencia física, no un arte que tenga algún tipo de guiño académico, postestructuralista. Puede ser que no haya mucho arte así hoy, pero uno de estos días eso cambiará. Mientras tanto solo puedo mostrar cuáles son mis preferencias. Me quedo con Lucian Freud y no con David Salle, aunque la gente piense que Lucian Freud era un falócrata retrógrado» (Gary Kamiya, «Hughes' Views», *salon.com*, 23 de mayo de 1997). Para Hughes, gran parte del descrédito del arte contemporáneo se remonta a Warhol, quien, a diferencia de los grandes artistas, que son personas normales que crean cosas extraordinarias, es una persona normal que alaba la banalidad (*The New York Review of Books* , 1982; «Warhol», en *A todacrítica* , pág. 283). No es ninguna sorpresa que Hughes encuentre que lo «extraordinario» acontezca fundamentalmente en pintura. Así, ensalza a Willem de Kooning con motivo de una exposición retrospectiva en el Whitney Museum of American Art (*Time*, 1984; en *A toda crítica* , pág. 362 y ss.) e incluso, inesperadamente, el pintor Francesco Clemente, puesto en órbita en los años ochenta, sale bastante bien parado de su escrutinio (*Time*, 1985; *A toda crítica* , pág. 371 y ss.) Hughes es de algún modo el gran crítico del «sentido común»: emplea un tono lapidario que hace verdades de sus preferencias sin preocuparse por disimular sus limitaciones para dar cuenta del arte contemporáneo.

En absoluto tan conocido como Hughes, aunque sí apreciado en los círculos artísticos neoyorquinos, es Peter Schjeldahl (1942), quien antes de convertirse en el crítico de arte del semanario *The New Yorker* en 1998 escribió para *The Village Voice* a comienzos de los ochenta y desde 1990 a 1998 y, anteriormente, para la revista *Seven Days*, *The New York Times* , *Art in America* y *Art International*[12]. Schjeldahl se hizo con un nombre en la escena artística de la década de los ochenta, arropado por el auge arrollador y el *glamour* del mundo artístico. Sus artículos más representativos abordan, sin cuestionarlas demasiado, las súbitas estrellas del arte y otras constelaciones menores surgidas entonces. Celebra sin ambages todo lo que se le pone a tiro (desde el «héroe» Julian Schnabel a «mi artista joven favorito», David Salle)[13]. Como maliciosamente comenta Evelyn Toynton al reseñar *The Hydrogen Jukebox* , una recopilación de sus textos críticos de esa época, «llama la atención que la única obra que provocó el rechazo de Schjeldahl fuera la de otros críticos» («In short: Nonfiction», *The New York Times*, 8 de diciembre de 1991). Schjeldahl se emociona especialmente con la pintura. Es entonces cuando desata su verbo más florido: si no, sus críticas son unas simpáticas misceláneas de anécdotas e irónico ingenio (aunque le traicione cierto ansia de *grandeur*, como en su comentario de la exposición «The Art of the Motorcycle» en el Museo Guggenheim de Nueva York durante el verano de 1998, donde gimotea para que el arquitecto Frank Gehry, que ha erigido una obra maestra en la «pequeña porcina Bilbao», también encumbre a la ciudad de los rascacielos)[14]

En una colaboración reciente en *The New Yorker* Schjeldahl comentaba una muestra retrospectiva de Warhol que acababa de inaugurarse en la Tate Modern de Londres («Warhol», 7 de febrero a 1 de abril de 2002) y apuntaba alegremente una idea fundamental que caracteriza la actitud de la crítica

de arte contemporánea («Warhol's Triumph: Putting the Pop Artist in Perspective», *The New Yorker*, 11 de marzo de 2002). Schjeldahl señalaba que, entre las cuestiones interesantes que traía a primer plano esta exposición, una era que «Warhol, quince años después de su muerte, continúa siendo contemporáneo; la revolución del gusto que inauguró en 1962, su año milagroso, sigue rodando». ¿Hubiera dicho lo mismo Greenberg en 1952 del arte de 1912? ¿Hubiera dicho que la obra de Matisse era «contemporánea» del expresionismo abstracto? Obviamente, no (y, si acaso, hubiera dicho que Matisse era el precursor del expresionismo abstracto). En cambio, desde los sesenta hasta nuestros días parece que el mundo del arte viviera un eterno presente «contemporáneo» en el que las opiniones de los críticos son las únicas que cambian: la producción artística aparenta remozarse cada temporada pero en realidad siempre se trata más o menos de lo mismo, reiterándose con renovado envoltorio. Esto no es ni bueno ni malo: es sintomático. La «tradición de lo nuevo» de la que hablara Rosenberg en 1959 para describir el arte moderno se ha transformado en una estrategia que simula novedad. El discurso de lo nuevo, de lo inédito, sigue vigente, sólo que, embozado en la desmemoria, vende siempre lo mismo.

Cabe mencionar las contribuciones críticas de Donald B. Kuspit (1935) y Jerry Saltz (1951) que, aunque alejadas en perspectiva, tienen un estilo y unas preocupaciones originales. Kuspit es profesor de historia del arte y filosofía en Stony Brook, Nueva York. Es crítico de las revistas *Artforum*, *New Art Examiner* y *Sculpture*, y redactor de *ArtCriticism* . También ha sido comisario de exposiciones, como «Painting Beyond the Death of Painting» (Sala de exposiciones estatal, Moscú, 1989). Kuspit se ha interesado especialmente en reivindicar el resurgir de la pintura expresionista en los años ochenta, inspirada en el expresionismo alemán de las décadas de 1920-1930 y representada por artistas como Anselm Kiefer, Georg Baselitz y Sigmar Polke[15]. La peculiaridad de Kuspit es que sus artículos están salpicados de ideas traídas de la filosofía y el psicoanálisis (es doctor en filosofía e historia del arte y ha estudiado psiquiatría). Esta heterogénea formación se aprecia en su crítica, que se distingue por subrayar aspectos subjetivos en la creación o la percepción de la obra de arte, y que ve éste como un medio de libre expresión de los individuos. Kuspit ha atacado en diversas ocasiones las posiciones posmodernas que abogan por un arte teórico y «deshumanizado», donde el artista se ha convertido en un sagaz manipulador de lenguajes ya existentes, y el espectador en un lector instruido. Se enfrenta Kuspit a «los defensores del aburrimiento lingüístico en arte (uno de cuyos sacerdotes más altos e higiénicos es Rosalind Krauss). Su "tono… polémico" y su "postura combativa", como ella los llama, ocultan su defensa magistral del aburrimiento lingüístico, revelado por su uso dogmático del estructuralismo (Saussure) y el postestructuralismo (Barthes) para deshacerse de los conceptos artísticos de "originalidad" junto con una serie de ideas relacionadas como creatividad, autenticidad» («The Semiotic Anti-Subject», conferencia pronunciada el 10 de abril de 2000 en la School of Fine Arts, University of Southern California)[16].

Para Kuspit, el tratamiento del arte que llevan a cabo críticos como Krauss hace que la tarea del crítico posmoderno se resuma en «relacionar las citas [que conforman ese arte] con sus fuentes, y celebrar la ironía y la intrincada variedad de sus relaciones» (ibídem).

En una posición intermedia entre la reivindicación subjetivista y vitalista de Kuspit y la teorización del

arte de Krauss se halla Jerry Saltz, quien ha colaborado con *Artforum* y *Art in America* , y desde 1998 es crítico de arte del semanario progresista neoyorquino *The Village Voice*[17]. Ha sido asesor en la Bienal del Whitney Museum of American Art de 1994 y comisario de algunas exposiciones menores. Saltz se curtió como crítico en la década de los ochenta, algo que se nota en su tono descreído y mordaz y que produce la sensación de que a sus artículos les falta sustento, como si sus juicios fueran en realidad el producto de impresiones más o menos gratuitas fruto de un encuentro casual con las obras que comenta. Al reseñar una exposición del artista británico Damien Hirst, comenta Saltz que: «La sorpresa [*shock*] aún es un camino para que te reconozcan, un modo de hacerse con una audiencia. Pero la sorpresa se ha convertido en cliché. Con bastante frecuencia es una senda que lleva fuera del mundo del arte (donde lo único que logra es salir en los titulares de los periódicos) mientras tiene poco efecto en el arte. La gran prueba para cualquier artista que comercie con la sorpresa consiste, entonces, en preguntarse si su obra lleva a algún sitio» («More Life: The Work of Damien Hirst», *Art in America* , vol. 83, núm. 6, junio de 1995). La turbación con Saltz es que él tampoco transmite la sensación de que sepa muy bien adónde debe llevar el arte, aunque algo debe intuir al respecto.

Donde mejor se mueve, sin embargo, es en los intersticios institucionales del arte, donde Saltz se revela como un polemista excepcional. Después del cuestionable auspicio de las exposiciones «The Art of the Motorcycle» y «Armani» por el Museo Guggenheim de Nueva York, escribe en su particular cruzada contra el talante empresarial y expansionista de la Fundación Guggenheim que «es hora de que el director del Guggenheim se marche. Los miembros del patronato y los del comité que lo han ayudado a convertir esta institución en un GuggEnron deben irse también… Krens & Co. han perdido la fe en el arte, y lo han despojado de la reputación ganada para él por generaciones de artistas y comisarios» («Downward Spiral: The Guggenheim Museum Touches Bottom», *The Village Voice* , vol. 47, núm. 7, 19 de febrero de 2002). Estas declaraciones no son comunes en el mundo del arte, y aunque a veces Saltz puede sonar tan tremendista como reiterativo, lo cierto es que no deja de subrayar un hecho incuestionable: la imparable mercantilización de las instituciones artísticas y sus inciertas consecuencias para el arte. Al menos en este sentido, Saltz desempeña un oportuno papel poniendo sobre el tapete cuestiones que, aunque parezcan ajenas al ámbito artístico, en nuestros días son tan importantes como imperceptibles para el gran público.

A diferencia de Saltz, Arthur Danto puede considerarse el «hada madrina» de la crítica estadounidense: es excepcional que no encuentre algo de interés en una obra de arte, ya sea ésta de Chardin o de Jenny Holzer. Su caso es ciertamente peculiar. Se formó y fungió como filósofo analítico, ocupando una cátedra de filosofía en la Universidad de Columbia en Nueva York, de la que es profesor emérito. En 1964, aún sumido en intereses meramente filosóficos, publicó «The Artworld», donde se planteaba el problema de cómo distinguir una obra de arte de un objeto cotidiano, una dificultad que le sobrevino tras ver una exposición de Warhol en la Stable Gallery de Nueva York ese mismo año. Allí se exponía *Brillo Box*, una caja de paquetes de detergente Brillo indistinguible del objeto real que imitaba: «tanto el ojo del crítico como el del artista ya no eran muy útiles para dirimir las profundas cuestiones del arte […] se me ocurrió que se necesita, cuando menos, algún tipo de teoría para poder llevar esto a cabo; y que de hecho el mundo del arte debe ser una atmósfera saturada de teoría para que una obra como *Brillo Box* sea posible» (*Embodied Meanings* , Nueva York, Farrar, Straus & Giroux,

1994, págs. 6-7). A este momento de «indistinción» Danto lo denominó el «fin del arte» (más bien el fin de un modo de entender el arte y de la narración moderna del arte). Después de Warhol, cualquier cosa puede ser arte, aunque no todo lo sea. Una de las tareas del crítico consiste precisamente en solventar esta cuestión, y eso hace Danto desde 1984 en las páginas de *The Nation* (un semanario liberal que, aunque aborda fundamentalmente cuestiones de índole política, ha dado cabida a asuntos artísticos de la mano de figuras tan influyentes como Bernard Berenson, Clement Greenberg, Max Kozloff y Lawrence Alloway, entre otros). Danto se ha adentrado en las cuestiones más diversas con su peculiar estilo, en el que se establecen inesperadas conexiones conceptuales con la finalidad de desentrañar los posibles sentidos de la obra de arte, una labor que, según Danto, corresponde al crítico de arte[18]. Así, ha escrito sobre Robert Rauschenberg comparando su método compositivo con el atomismo lógico de Bertrand Russell (*The Nation*, 17 de noviembre de 1997) o presenta su reseña de la controvertida muestra «High and Low» en el MoMA con una reflexión sobre la combinación de ópera seria y ópera bufa en *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss (*The Nation* , 26 de noviembre de 1990). Sin embargo, a pesar de la benevolencia de la crítica de Danto (siempre se entusiasma, no importa el tema que trate), ha sido acusado de hacer aplicaciones anecdóticas de la filosofía a cuestiones artísticas y de seducir sólo a ignorantes de ambas (Suzaan Boettger, «Art Under Covers», *artnet.com* , 26 de septiembre de 2000). Si bien estas inquinas parecen deberse más a su condición de «extraño» al mundo del arte que a otra cosa, traen a primer plano una cuestión perentoria para la crítica de arte contemporánea: ¿qué otorga credibilidad a un crítico?

ESPAÑA

Como el lector tal vez ya adivine, hay muchas diferencias específicas que separan a la crítica de arte hecha en Estados Unidos de la llevada a cabo en España desde finales de la década de los sesenta. Sin embargo, destaca un aspecto significativo: mientras que la temprana disparidad de la crítica en Estados Unidos revela la existencia de distintas tendencias artísticas y el posicionamiento parcial de la crítica a favor o en contra de ellas, en la España de los setenta la cuestión primordial es cómo engarzar con el devenir histórico de la modernidad, bien considerando la continuidad con las vanguardias históricas, bien reivindicando un renacimiento artístico ajeno a su curso. Hasta entrados los años ochenta no se generará un cierto clima de entusiasmada convivencia (o más bien competencia) de distintas orientaciones artísticas que no reclaman para sí tanto el testigo de la modernidad como se dedican a ocupar su nicho en el mercado del arte, actitud que se consagrará en los noventa, donde generalizadamente se presupone que cuanto más diversas las propuestas y más incluyente la escena artística, más sano y vigoroso será el arte. Esta situación queda reflejada en la crítica, cuando no es ella misma la que abiertamente fomenta ese estado de cosas.

En términos políticos y sociales, la España de 1970 era un polvorín, y el talante de la crítica estaba en consonancia. En cierto modo, la sensación era que repentinamente el devenir de la historia (del arte, también) era moldeable, era susceptible de ser encauzada, algo que se acometió desde distintas posiciones. Esto explica que la abierta implicación con determinados movimientos artísticos y su abanderamiento sea la tónica dominante de la crítica de arte española de los setenta.

Por una parte, en 1972 tuvieron lugar los Encuentros de Pamplona, que reunieron a artistas conceptuales internacionales como Vito Acconci o Joseph Kozuth con artistas españoles. Esta cita representó uno de los primeros contactos directos con las últimas corrientes del arte contemporáneo internacional en la España de los setenta [19]. En 1974, el crítico e historiador Simón Marchán Fiz coordinó el ciclo *Nuevos comportamientos artísticos* en Barcelona y Madrid, que acogió exposiciones, conferencias y debates en los que participaron artistas y teóricos nacionales e internacionales concentrándose en las últimas expresiones artísticas (el arte conceptual, el arte povera, el *happening*, etc.) En el marco dispuesto por este evento confluían grupos y tendencias que ya operaban en la escena nacional como el grupo ZAJ, de inclinaciones conceptuales *à la* FLUXUS, activo desde 1964, o el Grup de Treball catalán, reunido de 1973 a 1977[20]

Por otra parte, debe mencionarse la reivindicación del arte de las vanguardias hecha por algunos críticos y teóricos del arte. Un momento culminante de este proceso se da con la Bienal de Venecia de 1976. Aquella edición de la Bienal cobijó una muestra retrospectiva de arte español, «España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976», organizada, entre otros, por Tomàs Llorens (1936) y Valeriano Bozal (1940), que favorecía una revisión que pretendía librar de la manipulación franquista la historia de la vanguardia artística española de ese período. Se trataba en el fondo de un retrato histórico que hacía del arte español contemporáneo un arte político y politizado, una propuesta que generó un notable debate[21].

Por último, hay que mencionar la línea crítica que reclama una pintura «despolitizada». Bajo el nombre de «Nueva Generación», el artista y crítico Juan Antonio Aguirre (1945), a la postre subdirector del Museo Español de Arte Contemporáneo, había articulado a finales de los sesenta un heterogéneo grupo de pintores abstractos y figurativos que presentó en sendas exposiciones en Madrid (entre ellos, Luis Gordillo, Gerardo Delgado y el propio Aguirre)[22] . Esta apuesta debe verse en el trasfondo de la reivindicación de una nueva generación de pintores hecha por tres críticos en 1979: Juan Manuel Bonet (1953), Ángel González (1948) y Quico Rivas (1955) organizarían y defenderían teóricamente la muestra «1980» en la galería Juana Mordó de Madrid, con la que pretendían encaminar el futuro inmediato del arte español. En el texto del catálogo abogaban por la pintura y se desmarcaban del arte político: «Estamos convencidos de que, de contarse con el apoyo adecuado, los ochenta van a constituir en la historia de nuestra pintura moderna un hito brillante por lo menos como lo fueron los cincuenta, de cuya herencia y restos de serie seguimos viviendo. Hoy parecemos empeñados en olvidar la parte política que hizo posible aquel feliz momento» (*1980*. Madrid, Galería Juana Mordó, octubre de 1979). Esta propuesta, que pide apoyo institucional para la pintura sin contenido político, fue una provocación para quienes apostaban por un arte comprometido, y las respuestas no se hicieron esperar[23]

Aunque se ha ofrecido una visión precipitada de aquellos años, llama la atención la toma de postura ideológica y beligerante de la crítica, mucho más encendida que la estadounidense. En gran medida, lo que está disputándose en España en los años setenta, en cierto modo de espaldas a la escena artística internacional, es a quién corresponde el cetro de continuador de la modernidad. Como acertadamente ha señalado Juan Pablo Wert, la cuestión que se plantea en realidad es si «las líneas

críticas de los setenta abren alguna puerta que facilite la salida del atolladero en el que estaba sumergida la idea de progreso en el arte en el último cuarto del siglo XX » (*op. cit.* pág. 177).

Vistas al día de hoy, parece claro que el auge internacional del arte en los ochenta engulló estas posturas, ofreciéndoles un lugar en la escena artística a cambio de relegar sus pretensiones de herederas de la modernidad. El propio Bonet despojaría más tarde a «1980» de sus pretensiones históricas: «Aquella etapa quedó atrás. Sirvió para oxigenar un poco el panorama; para reclamar atención, y en buena medida conseguirla» (citado en Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado…*, pág. 154). La trascendencia que entonces se quiso para aquella propuesta se mengua y ajusta tras el inicial acaloramiento a una historia muy otra, y es que, sencillamente, la guerra de trincheras de la crítica en la década de los setenta no resistió el envite de las nuevas estrategias comerciales del arte internacional. Con ellas, la pintura tendría cabida en la escena artística junto al arte político y a lo que hiciera falta [24]. Quienes salieron mejor parados tras la contienda de los setenta fueron Ángel González, profesor de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y crítico del *Diario 16* desde 1977 hasta entrados los años noventa, y Francisco Calvo Serraller (1948), hoy catedrático de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense y crítico de arte del diario *El País* desde 1979, además de director del Museo del Prado entre 1993 y 1994. Su magisterio e influencia crítica a lo largo de los ochenta han sido notables, aunque no indisputados.

Los albores de la democracia en España trajeron consigo un inusitado interés institucional por promocionar el arte patrio y sumarse al circuito internacional. Este interés enmarca en gran medida los acontecimientos de los ochenta y define hasta hoy un aspecto crucial del mercado del arte en España: la sustancial dependencia del mundo del arte del patronazgo público. La implicación de los críticos en la organización de exposiciones «propositivas» seguirá siendo constante, como demuestran los casos del británico afincado en España Kevin Power, de Victoria Combalía (1952) y José Luis Brea (1957), quienes compaginaban la crítica con la docencia y el comisariado. Sus miras, no obstante, superaban las castizas fronteras españolas para situar lo que estaba pasando aquí en el contexto mundial del arte[25]. De la expansión de la escena artística española en los ochenta dan fe las publicaciones que ven la luz entonces y que serán importantes plataformas para la crítica. Las revistas *Lápiz* y *Figura* aparecen en 1982 y 1983, respectivamente, para acompañar a la decana *Guadalimar*, en la calle desde 1975, a las que se une la alternativa *La luna de Madrid* (1983). Ya en 1990 se presentaría *Atlántica Internacional* y previamente *El Europeo* (1988), *Fragmentos* (1984), *Sur Exprés* (19861988) y *Arena* (1989). En el terreno institucional, a principios de la década, en 1982, tuvo lugar la primera edición de la feria internacional de arte ARCO, y a finales, en 1988, se inauguraría el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Conforme pasan los años, una nueva generación de críticos, con nuevas ideas y nuevas propuestas, saltará a la palestra. Nombres como los de Estrella de Diego (1956), Mar Villaespesa, Combalía, Brea y Power aún resuenan en nuestros días, ya que su presencia continuará a lo largo de los años noventa hasta hoy. Cabe destacar que en 1992, año de fastos artísticos de nivel internacional con la capitalidad cultural europea de Madrid y la Exposición Universal en Sevilla, aparece el suplemento cultural del diario *ABC* para unirse a *Babelia*, de *El País*, en circulación desde 1991: ambos se convertirán en referencias inexcusables de la crítica de arte periodística. Al del crítico Fernando Huici (1952), en escena desde los setenta, y ahora también director de la revista *Arte y Parte*, fundada en 1996, hay que sumarle, entre muchos otros, los enfoques de Javier Maderuelo, Miguel Cereceda, Vicente Jarque, Fernando Castro, Miguel

Fernández-Cid, Guillermo Solana, Óscar Alonso Molina, y un interminable etcétera. Para finales de los noventa, aunque con sus excentricidades nacionales, la crítica en España está absolutamente homologada con la del resto del mundo en su entusiasta abrazo de la pluralidad de la escena artística.

LA CRÍTICA PARCIAL Y EL HORIZONTE DEL SENTIDO

«La crítica debe ser parcial, apasionada y política; es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, mas un punto de vista que abra cuantos más horizontes», escribe Charles Baudelaire («Salon de 1846», *Oeuvres complètes*, París, Claude Pichois, 1976, vol. II, pág. 418). En un sentido lato, la crítica de arte de nuestros días satisface los requisitos impuestos por Baudelaire a mediados del siglo XIX , sigue siendo tan parcial como la que hiciera sobre el salón *carré* del Louvre entre 1759 y 1781 el padre de este género, Denis Diderot (1713-1784), al igual que la firmada posteriormente por John Ruskin (1819-1900) y Roger E. Fry (1886-1934). Sin embargo, los pares actuales de aquellos críticos tienen sus propios motivos para ensalzar su «apasionada parcialidad», motivos que condicionan de raíz su capacidad para abrir horizontes al entendimiento del arte.

Cuando al principio de este texto se comentaba el alejamiento que se produce a finales de los sesenta entre las posturas evolucionistas de Greenberg y Moreno Galván respecto de la de los nuevos críticos nos preguntábamos cómo había tenido lugar una transformación tan profunda de la crítica del arte. Pues bien, no es casualidad que la fragmentación de la crítica y el descrédito de la idea moderna de un progreso lineal de las artes plásticas coincida con la expansión comercial del fenómeno artístico. La crítica de arte moderna no muere a manos de nuevos e ingeniosos teóricos de las artes, ya que no los hubo: su visión privilegiada la pone en cuestión la popularización del arte y su mercado. La narración moderna no queda relegada porque la desplace otra teoría más comprehensiva y explicativa, la relega su incapacidad para competir con la miríada de críticas que surgen a la par que brota imparable el mercado del arte. A la marcha que impone el mercado, y no a unas ideas reguladoras del desarrollo artístico, responde la crítica desde hace más o menos treinta años –ya sea para encomiarlo, denostarlo o hablar de lo que queda fuera de él–.

A finales de los años sesenta el comercio artístico en Nueva York comenzaría a gravitar desde las reputadas galerías de la calle 57 y Madison Avenue hacia el sur de Manhattan, hacia lo que hoy se conoce como «Soho». A lo largo de esa década, jóvenes artistas fueron ocupando una zona industrial en decadencia que iría atrayendo como un poderoso imán a los mercaderes del arte. En 1968, la hoy prestigiosa Paula Cooper inaugura la primera galería en la zona. En 1971, Leo Castelli e Ileana Sonnabend abren espacios en el barrio, y para 1975 ya se han establecido 84 galerías[26]. Esta es la antesala de los años ochenta, cuando a esta expansión sin precedentes en el mundo del arte la acompañará la profesionalización de los distintos estamentos que lo integran: los artistas, los comisarios, los marchantes, los galeristas, los directores de los museos, la prensa especializada, etcétera. La solicitud de profesionales de las artes aumentó con el florecimiento del mercado, y esta demanda, en el ámbito de la crítica, hizo que se multiplicaran los motivos para su «parcialidad» en relación proporcional a las propuestas artísticas de las galerías y los museos. Como señala Andros

Szántó, desde los ochenta en la fiesta del arte deja de haber un único anfitrión y una sola conversación: hay cientos[27]. Aunque en España los estertores de la dictadura retrasaran este proceso, su adaptación al nuevo *statu quo* durante los años ochenta y noventa es modélica.

Si el mercado del arte dicta los intereses de la crítica, el enfoque de ésta queda en manos de la instrucción del crítico. Es obvio que la formación académica es un elemento fundamental para comprender desde qué ángulo se ejerce la crítica de arte y qué se favorece con ella. Además, explica también un aspecto recurrente de ésta: su ininteligibilidad, su incapacidad para articularse sin recurrir a una jerga académica o a un discurso premeditadamente inaccesible. Como hemos podido ver, en las últimas décadas puede hablarse de al menos tres acercamientos. Un tratamiento habitual es el proporcionado por los historiadores del arte, quienes favorecen una crítica apoyada en conexiones con momentos de la historia del arte, con las que se quiere iluminar las obras o la práctica artística mediante referencias internas a esa disciplina. Por otra parte, la estrategia de aplicar teorías o procedimientos de análisis a la obra de arte, como los debidos a la semiótica y al estructuralismo, da distintos resultados, más o menos felices y confusos, dependiendo de la habilidad retórica del crítico. Una tercera perspectiva es la practicada por quienes tratan las cuestiones artísticas desde áreas o mediante conceptos ajenos a la historia o a la teoría del arte. Desde estas latitudes se hacen muchas de las contribuciones críticas más enjundiosas del arte contemporáneo, ya que tienen la capacidad para responder a la heterogeneidad de la práctica artística. Los recursos conceptuales que utiliza el crítico deben ser lo suficientemente ricos como para dar cuenta de la pluralidad de la producción artística. De otro modo, ¿cómo se pueden considerar trabajos tan dispares como los de la *performance* , el videoarte, la instalación y el *land-art*? La crítica debe poder responder a la creciente complejidad de su objeto, y los críticos que manejan distintos enfoques tienen más posibilidades de «abrir horizontes» de entendimiento en su encuentro con el arte contemporáneo. Una de las características representativas de la crítica desde los años setenta hasta nuestros días es precisamente la plasticidad de su discurso, una plasticidad que responde a la propia maleabilidad del arte contemporáneo. Ante un arte que ya no es un arte de objetos –de lienzos y esculturas–, y ante unos artistas que ya no dialogan sólo con sus predecesores en la historia del arte sino que examinan cuestiones sociales, culturales o de identidad (unos «artistas-etnógrafos», como ha escrito Hal Foster[28], la respuesta de la crítica tiene que ser al menos tan dúctil como esas propuestas. Ahora bien, precisamente como ya no se favorece una visión coercitiva o excluyente del arte sino que se incentiva una crítica tan heterogénea como su objeto, el estado de confusión y los despropósitos, en el que hallan refugio desde la crítica incomprensible a la anodina y plagada de lugares comunes, alcanzan cotas nunca antes vistas (ni leídas).

Esto no quiere decir que no exista un orden en el arte contemporáneo. Lo hay, pero no es un orden impuesto ni por la historia ni por los conceptos, se trata más bien de un *ranking* comercial. Los lemas «más es mejor» y «todo vale» son axiomas indisputados en el mundo del arte, pero no todos los que están valen lo mismo. Es obvio que no se le da la misma importancia a los artistas de la galería Gagosian que a los de Fish Tank en Nueva York, ni a quienes son entrevistados en *Arte y parte* en lugar de *Artforum*, ni a quienes tienen una retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza que en el Centre Georges Pompidou. Que no se tengan por igualmente relevantes a Alberto García Alix y a Cindy Sherman no se debe a su excelencia artística (sea eso lo que fuere), sino al *marketing* y a sus repercusiones mediáticas, de las que es partícipe el beneplácito de la crítica. Un beneplácito de

motivación tan inescrutable como su influencia.
Un aspecto que se repite en muchos de los críticos que hemos comentado es el solapamiento de funciones. Son tanto comisarios como académicos y críticos de arte. Sin duda alguna, el tratamiento multidisciplinar, o al menos la crítica donde se conjugan ideas provenientes de distintos ámbitos de estudio, favorece un entendimiento más amplio y contrastado tanto del fenómeno artístico como de obras particulares. Sin embargo, es crucial distinguir entre el recurso a múltiples herramientas conceptuales y a distintos ángulos para dilucidar cuestiones artísticas y crear uno mismo su campo de estudio, su crítica y su difusión pública mediante exposiciones. El hecho de que todas estas funciones queden en manos de una misma persona no tiene por qué comportar necesariamente la simplificación o la manipulación interesada de un artista o un movimiento, pero con este «pluriempleo» se imponen visiones homogéneas y monolíticas que no son obligatoriamente las más lúcidas. De algún modo parece que, ya que el crítico no puede poner orden en el mundo del arte, entonces crea su propia historia del arte. Ejemplos no faltan. Tal vez uno de los más destacados haya sido el empeño emprendido en 1979 por el italiano Achille Bonito Oliva (1939) y su «transvanguardia», rubro bajo el que recogió el trabajo de unos jóvenes artistas (especialmente el de Sandro Chia, Francesco Clemente y Enzo Cucchi) que supuestamente representaban «la única vanguardia posible frente a la imposibilidad de superar y, a la vez, recuperar interpretaciones ya históricas en el siglo XX»[29]. Bonito Oliva le dio una pátina teórica al asunto y organizó, con éxito, las consiguientes exposiciones. Cuál sea realmente la influencia de la crítica, más aún la de la crítica «pluriempleada», es difícil decidirlo, pero en ningún caso debe menospreciarse.

La crítica de arte desde sus inicios con Diderot se ha caracterizado por apostar por determinados artistas o estilos que, al entender de cada cual, mejor encarnaban sus concepciones del arte. Sus continuadores a lo largo del siglo XX también han escogido a sus favoritos, y en algunos casos, notablemente en el de Greenberg, justificaron sus elecciones ajustando hábilmente la historia del arte moderno a una sofisticada teoría evolucionista del arte. En nuestros días, la crítica continúa siendo criba y evaluación mejor o peor sustentada, sufrible o insufriblemente escrita, más o menos interesada, pero además –algo que agradecemos como lectores y que la avala– ocasionalmente es una excelente nota a pie de página donde se dilucidan los sentidos de las obras de arte, lo que dicen y cómo nos dicen a nosotros y a nuestro tiempo.

* Para la redacción de este artículo me he beneficiado de la amabilidad de Carola y José Moreno Torres, al igual que de la oportuna intermediación de Carmen Campos y el conocimiento de Juan Pablo Wert. Lo que, en ningún caso, quiere decir que suscriban lo que en él se expone. El personal de la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en México fue tan paciente como atento con mis peticiones. A todos les doy las gracias. Gracias también, *comme d'habitude*, a Laurence Pantin.

[1]. «The Artworld», *The Journal of Philosophy* , vol. LXI, núm. 19, 15 de octubre de 1964.

[2]. *Vid* . George Dickie, *Art and the Aesthetic:An Institutional Analysis.* Ithaca (Nueva York), Cornell University Press, 1974; Jerrold Levinson, «Defining Art Historically», *British Journal of Aesthetics* , núm. 19, 1979, págs. 232-250.

[3]. Rosenberg sería crítico de la revista *TheNew Yorker* desde 1962 y colaboraría en los setenta con *Art News* y *Art International* con artículos sobre Willem de Kooning, Barnett Newman y Joan Miró, entre otros. En los setenta aparecen *The De-definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks* , Nueva York, Horizon Press, 1972; y *Art on the Edge: Creators and Situations* , Nueva York, McMillan Publishing, 1975.

[4]. *The Tradition of the New* , New York, Horizon Press. 1959.

[5]. En el artículo «Reflections on the State of Art Criticism» de Leo Steinberg, aparecido en marzo de 1972 en la revista *Artforum*, se aborda la cuestión de la incapacidad de la crítica, especialmente del formalismo, para dar cuenta del nuevo arte, singularmente del arte «posmoderno» de Andy Warhol. Originalmente presentado bajo el título de «Other Criteria» como una conferencia en el MoMA en 1968, este ensayo también aparece en *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century Art,* Nueva York, Oxford University Press, 1972.

[6]. Como muestra ínfima de su trabajo sobre diferentes aspectos del arte contemporáneo pueden verse: *Pop Art*, Nueva York, Praeger, 1966; «The Silent Art», *Art in America*, vol. 55, núm. 1, 1967; con John Chandler, «The Dematerialization of Art», *Art International* , vol. XII, núm. 2, 1968; *Six Years. TheDematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* , Nueva York, Praeger, 1973; *From theCenter: Feminist Essays on Women's Art* , Nueva York, E. P. Dutton, 1976; «Complexes: Architecture Sculpture in Nature», *Art in America* , vol. 67, núm. 1, 1979; «Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970's», *Art Journal*, núm. 40, 1980; «Gardens: Some Metaphors for a Public Art», *Art in America*, vol. 69, núm. 9, 1981; *Get the Message. A Decade of Art for Social Change* , Nueva York, E. P. Dutton, 1984; *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* , Nueva York, Pantheon Books, 1990.

[7]. *Vid* . «Sculpture in the Expanded Field», *October* , núm. 8, primavera de 1979.

[8]. *Vid* . *The Optical Unconscious*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993; y *The Picasso Papers* , Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999.

[9]. Una selección de algunos de los artículos de Kramer se encuentra en *The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972-1984* , Nueva York, Free Press, 1985.

[10]. Una selección de esos artículos se encuentra en *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas* , Barcelona, Anagrama, 1992; traducción de *Nothing if not Critical*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1990.

[11]. *Visiones de América: la historia épicadel arte norteamericano* , Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg, 2001; traducción de *American Visions: The Epic History of Art in America* , Nueva York, Alfred A. Knopf, 1997.

[12]. Sus artículos están recopilados en *TheSeven Days Art Columns 1988-1990* , Great Barrington (Mass.), The Figures, 1990; *The Hydrogen Jukebox. Selected Writings of Peter Schjeldahl**,** 1978-1990,* Berkeley, University of California Press, 1991; y *Columns and Catalogues* , Breat Barrington (Mass.), The Figures, 1994.

[13]. «Bravery in Action», *The Village Voice*, 29 de abril de 1981; «David Salle's Objects of Dissatisfaction», *The Village Voice*, 23 de marzo de 1982.

[14]. «Gehry in Gear», *The Village Voice*, vol. 43, núm 35, septiembre de 1998.

[15]. A este respecto véanse, por ejemplo, «The New (?) Expressionism: Art as Damaged Goods», *Artforum*, vol. XX, núm. 3, 1981; y «Acts of Agression: German Painting Today», *Art in America*, vol. 70, núm 7, 1982. Para un desarrollo más amplio de estas cuestiones puede consultarse su *The New Subjectivism: Art in the 1980s,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.

[16]. Esta conferencia puede encontrarse en http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit4-20-01.asp

[17]. Una selección de sus artículos se encuentra en *Beyond Boundaries: New York's New Art* , Nueva York, A. van der Marck, 1986.

[18]. Recopilaciones de sus artículos pueden encontrarse en *The State of the Art*, Nueva York, Prentice Hall, 1987; *Embodied Meanings: Critical Essays & Aesthetic Meditations* , Nueva York, Farrar Straus & Giroux, 1994; *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World* , Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 2000.

[19]. *Vid* . Fernando Huici y Javier Ruiz. *La comedia del arte: Entorno a los encuentros de Pamplona* , Madrid, Editora Nacional, 1974.

[20]. Para un desarrollo de estas cuestiones pueden consultarse Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960* , Madrid, Alberto Corazón, 1974; y Victoria Combalía, *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual* , Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1975.

[21]. Un desarrollo de este enfoque está recogido en Valeriano Bozal y Tomàs Llorens, *España. Vanguardia artística y realidad social* , Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

[22]. *Vid* . Anna María Guasch, «La Nueva Generación y la pintura-pintura en España» en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 19451995* , Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pág. 257 y ss.

[23]. Corrieron ríos de tinta al respecto, pero destaca el puyazo de Tomàs Llorens, «1980. El espejo de Petronio», *Batik*, núm. 52, noviembre de 1979. Algunos aspectos del debate entre estas dos facciones están recogidos en Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* , Madrid, Alianza, 1990, pág. 149; véase también Juan Pablo Wert, «Echar el Resto», *Acto*. *Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo* , Las Palmas, núm. 0, 2001, pág. 176.

[24]. Hasta mediados de los ochenta convivieron las posturas del arte comprometido y las posiciones pictóricas, como queda reflejado en las exposiciones «Otras figuraciones», Sala de exposiciones de la Caixa, Madrid, 1981-1982, organizada por Bonet y González; «En el centro», Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1984, comisariada por Bonet *et al.*; «Fuera de formato», Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 1984, coordinada por Marchán Fiz; *vid.* Anna María Guasch, *op. cit.* págs. 329-344.

[25]. Deben mencionarse «Cota Cero (+ 0,00). Sobre el nivel del mar» en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, organizada por Power en 1985; «Barcelona-París-Nueva York», Palau Robert, Barcelona, comisariada por Combalía *et al.* en 1985; «Before and After the Enthusiasm», Contemporary Art Foundation, Amsterdam, coordinada por Brea en 1989.

[26]. *Vid* . Malcolm Goldstein, *Landscape withFigures. A History of Art Dealing in the United States* , Nueva York, Oxford University Press, 2000, pág. 293.

[27]. Szántó, vicedirector del National Art Journalism Program en la Universidad de Columbia, Nueva York, considera esta cuestión en «Galleries: Transformations in the New York Artworld in the 1980's» (tesis doctoral inédita), Columbia University, 1996.

[28]. *Vid* . «The Artist as Ethnographer» en *TheReturn of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* , Cambridge

(Mass.), MIT Press, 1996.

[29]. *Vid* . Anna María Guasch, «Transvanguardia y anacronismo: la visión italiana», *op. cit.* , págs. 316-324.