

MORAIMA GUANIPA  
(Venezuela)

Magister Scientiarum de la Universidad Central de Venezuela (2000), Licenciada en Comunicación Social egresada de la Universidad del Zulia (1985), se desempeña como docente del Departamento de Periodismo de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela. Ha publicado ensayos sobre cultura, arte y comunicación en revistas especializadas y es colaboradora en diferentes publicaciones culturales del país. Es autora de los libros *Hechura de silencio. Una aproximación al Ars Poética de Rafael Cadenas* (2002), *La jaula de la Sibila* (2002), *Bogares* (1998), y las plaquettes *Voces de Sequía* (1999) y *Ser de agua* (1997). Es autora del texto *Imágenes de la Universidad Central de Venezuela: Una casa que es una ciudad que es un país*, editado por la UCV (1997). Dicta seminarios sobre Información Cultural en pre y postgrado y ha publicado artículos sobre arte, comunicación y cibercultura en revistas arbitradas. Es Investigadora Nivel I del Programa de Promoción al Investigador. Miembro del Consejo Científico Internacional del Anuario Ininco / Investigaciones de la Comunicación.  
Correo electrónico:  
moraimaguanipa@yahoo.es



## El discurso incómodo: la crítica de arte en la prensa venezolana (años 60 y 70)

Recibido: 12 de julio de 2005  
Aceptado: 30 de agosto de 2005

## RESUMEN

MORAIMA GUANIPA

*El discurso incómodo: la crítica de arte en la prensa venezolana (años 60 y 70)*

Dentro de las prácticas culturales del presente, la crítica de arte destaca como uno de los espacios canonizadores y legitimadores propios de la difusión de la cultura en los medios masivos. El presente estudio está centrado en una indagación sobre la presencia y relación de la crítica de arte con el periodismo cultural, como ámbito de consagración y de tensiones generadas al interior del campo artístico. Mediante un análisis heurístico se aborda la condición de la crítica de arte en su expresión difusora, en su vinculación con los medios impresos y la manera cómo esta actividad inserta en el periodismo cultural pone en cuestión la pretendida neutralidad mediática, recuperando el juicio valorativo como elemento central de su actividad, pero también como una práctica que se debate entre una discursividad parasitaria y, cuando más, tributaria de la tradición artística, así como en las aguas del periodismo y sus férreas pautas tempo-espaciales y discursivas.

**Descriptor:** Canon / Crítica de Arte / Periodismo Cultural / Venezuela

---

## ABSTRACT

MORAIMA GUANIPA

*The uncomfortable speech: the critic of art in the Venezuelan press (years 60 and 70)*

Within the present cultural practices, the art critic emphasizes like one of the proper canonizers and legitimizers spaces of the spread of the culture in mass media. The present study focuses in an investigation about the presence and relation of the critic of art with the cultural journalism, as framework of consecration and tensions generated to the interior of the artistic field. By means of a heuristic analysis, the condition of the critic of art in its diffusing expression is approached, in its entailment with press media and the way how this inserted activity in the cultural journalism questions the assumed media neutrality, recovering the evaluative judgment like main point of its activity, but also like a practice that struggles between a parasitic discourse and, when, more tributary of the artistic tradition, as well as in waters of the media and their iron tempo-space and discourse guidelines.

**Key words:** Canon / Critic of Art / Cultural Journalism / Venezuela

---

## RÉSUMÉ

MORAIMA GUANIPA

*Le discours inconfortable : la critique d'art dans la presse vénézuélienne (dans les années 60 et 70)*

Dans les pratiques culturelles d'aujourd'hui, la critique d'art se détache comme un des espaces canonisés et qui légitime proprement la diffusion de la culture dans les médias. Cette étude est centrée dans une recherche sur la présence et la relation de la critique d'art avec le journalisme culturel, comme moyen de consécration et de tensions produites à l'intérieur du domaine artistique. À travers une analyse heuristique est abordée la condition de la critique d'art dans son expression diffuseur, son lien avec les médias imprimés et la manière comme cette activité insère dans le journalisme culturel la prétendue neutralité médiatique. L'auteur récupère le jugement de valeur comme élément central de son activité, mais aussi comme une pratique qui est débattue entre une discursivité parasitaire et fiscale de la tradition artistique, ainsi que dans les eaux du journalisme et leurs règles tempo-espaciales et discursives.

**Mots clés:** Canon / Critique d'Art / Journalisme Culturel / Vénézuéla

---

## RESUMO

MORAIMA GUANIPA

*O discurso incómodo: a crítica de arte na imprensa venezuelana (anos 60 e 70)*

Nas práticas culturais do presente, a crítica de arte sublinha como um dos espaços canonizadores e justificadores limpos da divulgação da cultura nos meios maciços. O presente estudo é centrado uma investigação sobre a presença e a relação da crítica de arte com o jornalismo cultural, como quadro de consagração e de tensões produzidas dentro do domínio artístico. Por uma análise heurística aborda-se a condição da crítica de arte na sua expressão difusora, na sua relação com os meios impressos e a maneira como esta atividades inseridas no jornalismo cultural põe em questão a suposta neutralidade da media, recuperando o julgamento de valor como elemento central da sua atividade, mas também como uma prática que é debatida entre um discurso parasítico e, quando mais, fiscal da tradição artística, bem como as águas do jornalismo e nas suas regras ritmo - espaciais e discursivas ferrados.

**Descritores:** Taxa / Crítica de Arte / Jornalismo Cultural / Venezuela

---

Desde sus inicios como actividad regular en nuestro país, a comienzos del siglo XX, la crítica de arte encontró prontamente un espacio que le sería casi natural con el paso de los años: la prensa escrita, especialmente en el periodismo cultural, en tanto «práctica periodística que se ocupa de la difusión de la cultura» (Villa, 2000 s/p). No obstante, este lugar no deja de resultar incómodo para alojar un discurso que, como el de la crítica, se asoma como una isla de la subjetividad, de la valoración personal, en un océano de información, particularmente a partir de la consolidación en la prensa venezolana de esa especialización informativa que hoy conocemos como periodismo cultural. Discurso que, además, tampoco puede desoír los mandatos de las dos grandes e imperativas dimensiones de la prensa: el espacio y el tiempo.

Antes que pensar socialmente en la figura del crítico de arte como quien se limita a enjuiciar o a valorar una obra, deberíamos pensar en alguien llamado a profundizar tanto en el proceso de creación artística como en traducir la obra en su multiplicidad de significados, o para decirlo en palabras de Arthur Danto (1999), en la necesidad de identificar el sentido y el modo de representación. En esta tarea, la función del crítico se encuentra condicionada por distintos factores: el medio por el cual difunde su trabajo, el contexto social en el que se inserta, los públicos a los que se dirige, los círculos artísticos y académicos en los cuales se mueve.

La reflexión en torno al ejercicio de la crítica de arte abre un espacio igualmente amplio para el debate. Estamos ante una práctica que, a partir de un término polisémico y ambiguo –el de crítica de arte– se reserva para el estudio de la forma y el contenido, del sentido y las formas de representación de obras de las hoy llamadas artes visuales. Por ello toca distintos y muy complejos ámbitos: el de los artistas mismos; el del circuito de distribución y consumo del arte; el de las instituciones vinculadas al campo

artístico (museos, galerías, por sólo citar dos casos); el del público y, derivación inevitable de esta suerte de salida a la calle: los medios de difusión. Pero ninguno de los antes mencionados puede mirarse aisladamente o sin asimilar el peso que la crítica tiene o ha tenido a lo largo de estos años.

En particular, nos referiremos a algunos momentos de la crítica de arte en la prensa en los años 60 y 70 del siglo XX, cuando el arte contemporáneo venezolano se enfrentaba a debates sobre las nuevas tendencias, entre la figuración y las expresiones del abstraccionismo, por citar algunos, y cuando se inicia la consolidación del tejido institucional de la cultura, especialmente en lo relacionado con los espacios consagratorios como serían museos y centros de arte.

### **CRÍTICA Y PERIODISMO: LAS DOS CARAS DEL INTELLECTUAL**

Diversos autores (Jappe, 1980; Fevre, 1987; Noriega, 1997) coinciden en apuntar que la aparición y desarrollo de la crítica de arte, tanto en América Latina como en otras partes del mundo, fue ejercida inicialmente por filósofos, poetas, escritores, periodistas, historiadores, cuyos textos se publicaban con regularidad en periódicos y revistas. El historiador del arte venezolano, Simón Noriega, quien le ha dedicado varios libros al tema, ha hecho ver cómo la crítica de arte estuvo vinculada desde sus inicios, con el periodismo *a través de los comentarios que, sobre las obras exhibidas en los salones y en las galerías, publicaban algunos poetas, filósofos y escritores en general, en las páginas de diarios y revistas* (Noriega, 1997: 16).

Los primeros críticos venezolanos, serán de la misma estirpe de quienes en Europa iniciaron este camino, si se toma en cuenta que entre los primeros nombres de la crítica de arte aparecen figuras comunes de la literatura de todos los tiempos como Diderot (siglo XVIII) o Baudelaire (siglo XIX). En esta vía encontramos a escritores venezolanos cuya labor crítica era compartida por igual con la literatura, el periodismo y el mundo académico como Jesús Semprum, José Nucete Sardi, Enrique Planchart, Mariano Picón Salas, entre otros.

Este desdoblamiento del intelectual, del escritor en crítico ofrece algunas aristas a considerar. Por una parte, la presencia del intelectual en la prensa responde a una antigua tradición anclada en la idea de la Ilustración,

del pensador como una especie de cátedra abierta para las masas. Por otra, ante la vertiginosa expansión y los cambios operados en el campo de los medios de comunicación a lo largo del siglo XX, el papel del intelectual viene adquiriendo cada vez más los modos, códigos y los lenguajes propios de la cultura de los medios, en tanto son éstos los espacios de legitimación intelectual (Ortega y Humanes, 2000).

También cabe precisar que más allá de su finalidad mercantil, los medios aparecidos a comienzos del siglo XX asumían la información noticiosa y la opinión como parte de una tarea cultural dentro de la sociedad. Una tarea que, por lo demás, se vincula a nociones propias de la cultura letrada y de lo culto próximo a las Bellas Artes. Vale recordar que en nuestro país, dos referencias de la prensa venezolana como son *El Universal* (1909) y *El Nacional* (1943) fueron diarios fundados por escritores: el poeta Andrés Mata y el novelista Miguel Otero Silva, respectivamente. Para los años 60 del siglo XX, diarios como *El Universal*, *La Esfera* y *El Nacional* contaban con páginas y suplementos dedicados a la cultura y a las artes, dado el creciente desarrollo institucional y la presencia continua de eventos (exposiciones, salones, etc.). *El Nacional* contaba con ediciones regulares de su *Papel Literario* fundado en el mismo año de aparición del periódico (1943), en cuyas páginas se incorporaban textos de crítica de artes plásticas, además del suplemento *Jueves*. El periódico *La Esfera* también reservaba un espacio para la información y la crítica cultural en su página *La Esfera de la Cultura*.

En este primer momento de la crítica de arte en Venezuela, se tomará distancia de los discursos pomposos y laudatorios que rodearon los comentarios sobre un arte de acento costumbrista y academicista en la primera mitad del siglo XX, marcados por lo que Juan Acha (1997) denominó «la crítica poética», de origen literario y periodístico, desarrollada en el continente desde el siglo XIX e inicios del XX y cuya trayectoria el autor no deja de calificar de larga y fecunda, pero en ocasiones pobre en su conceptualización.

A partir de la segunda mitad del siglo XX la crítica de arte se concentrará en dar cuenta de las descripciones de los motivos, inventariar obras, artistas y temas, aunque como ha apuntado Fermín Fevre (1987), sin mayores criterios de valoración y con lo que este autor llamó «un afán inventariador», común denominador de la bibliografía de la crítica tanto en Venezuela

como en otros países de Latinoamérica. No obstante, es justo señalar que gracias a estos inventarios de ese primer momento de la crítica de arte latinoamericana es posible conocer la amplitud y diversidad de una producción que, sin esa mirada que intentó ser exhaustiva y generosa, probablemente ni siquiera figuraría en los registros de la historia.

En los años 70 del siglo XX se consolidarán tanto la fuente cultural como la especialización periodística que le darán un perfil más amplio al periodismo cultural. Por otro lado, la profesionalización y los estudios universitarios permitieron sistematizar una crítica que ya no provenía exclusivamente de las peñas, ni de los movimientos artísticos. El ejercicio crítico de investigadores y estudiosos, se volcó a la interpretación del arte y sus fenómenos con una orientación académica que tomaba en cuenta tanto la vida del artista y el contexto socio-cultural, como también colocaba el acento en la obra o las obras como objeto de estudio y análisis. Con ello, se dotaba a la crítica de sus propios métodos, asimilados de las teorías psicoanalíticas, estructuralistas, marxistas, por citar algunas. La crítica en Venezuela dejará de estar marcada por lo que Simón Noriega (1979) ha señalado como uno de sus problemas más persistentes: el «autodidactismo».

Tal y como lo expone Fevre (1987), se introdujo un cambio significativo en la crítica de arte, a raíz de una mayor especialización en este campo, de una intensificación del contacto con otras culturas y del reconocimiento de los modelos instaurados por las vanguardias. La actividad crítica intentó superar la inmediatez del periodismo, se afilió polémica y activamente a las vanguardias nacionales, pero también afirmó su influencia en la conformación de nuevos públicos y proyectó su actividad en instituciones del área como los museos. Entre los nombres que asoman como representativos de este momento figuran el de Jorge Romero Brest, Aldo Pellegrini y Marta Traba. Esta última dejó huella en el registro crítico del arte venezolano entre los años 60 y 70.

Estas dos décadas resultan particulares para la crítica y para el arte venezolano, dado que en esos años hubo un inédito despliegue institucional y artístico que abrió su espacio a la confrontación de ideas y tendencias de las artes plásticas nacionales. Buena parte de las instituciones culturales surgidas durante estas décadas atenderán a esfuerzos conscientes de difusión y socialización del arte: hablamos entre otros, de los Museos de Arte Contemporáneo de Caracas (hoy MACCSI), fundado en 1974 y la Galería

de Arte Nacional (1976), los cuales sumaron nuevos espacios y proyectos expositivos a esa referencia nacional que a lo largo del siglo XX fue el Museo de Bellas Artes, además de museos abiertos en el interior del país: el de Arte de Maracay, MACMA (1966); el de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga (1969) y el de Arte Moderno Jesús Soto, de Ciudad Bolívar (1969). A ello se sumó la creación del CONAC (29 de agosto de 1975), en sustitución del Inciba, institución rectora de las políticas culturales públicas desde 1959, sin contar con la aparición de las galerías privadas de arte.

Este tejido institucional creció en medio de un clima político y social marcado también por transformaciones impulsadas por el auge petrolero, con sus consiguientes procesos de urbanización y de modernización que permearon a la sociedad en general y por la consolidación del régimen democrático, impulsado por una idea de Estado benefactor que irrigó los distintos estratos institucionales del país, incluido el arte.

Se generaron aperturas hacia la escena internacional que hicieron a nuestro país, en lo artístico-cultural, una «zona abierta» –como lo definió Marta Traba (1973)– atenta a la asimilación y actualización de las tendencias creadoras que se imponían hegemónicamente desde los circuitos de las metrópolis de Estados Unidos y Europa. Esta efervescencia cultural estará aupada por los dilemas políticos-ideológicos que derivaron en la irrupción de la guerrilla venezolana y alcanzaron la orilla de los años 70, en medio de violentas polémicas, de las oleadas vanguardistas y de la afirmación de un mercado para el arte nacional e internacional.

Hablamos de dos décadas contradictorias y complejas en lo cultural, atravesadas por las sacudidas generadas por movimientos de vanguardia como «El techo de la ballena», a comienzos de los 60, que aglutinó a pintores y escritores alrededor de exposiciones y publicaciones que lo convirtieron en un «equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancourista» (Rama, 1987); por los procesos de afirmación del cinetismo y la abstracción en el mercado nacional del arte y cuyo correlato vendría en los 70 con las tendencias hacia la Nueva Figuración y el dibujo. La crítica de arte dio cuenta, ora desde la aprobación y el aplauso, ora desde el ataque y la resistencia, de estas convulsiones contestatarias y de estas promesas de modernidad artística incubadas al calor de la bonanza petrolera.

En este clima de cambios y transformaciones se consolidan los nombre de críticos provenientes no del mundo literario, sino de diversos campos y quehaceres: Sergio Antillano, Juan Calzadilla, Perán Erminy, Rafael Pineda, Roberto Guevara, quienes, como lo ha hecho ver Roldán Esteva-Grillet, si bien siguieron estudios universitarios en diversas carreras, «por su actividad posterior se han identificado más con el periodismo cultural, la participación en el debate contemporáneo, la promoción de artistas nuevos a través de grupos y galerías, etc. Es decir, una generación que asumió el arte como vivencia y compromiso personal» (Esteva-Grillet, 1991: 208).

Surge, pues, la figura del crítico profesional, con estudios a nivel universitario, en capacidad de encontrar el apoyo teórico de los aportes de la historia del arte, la sociología y corrientes como el formalismo y el estructuralismo, que para teóricos como Acha (1997) supondrá la aparición de la crítica «científico-social».

### **CRÍTICA Y GÉNEROS ¿PERIODÍSTICOS?**

El anterior esbozo histórico sobre la crítica de arte en el país en las décadas de los 60 y 70, lleva a algunas consideraciones respecto a la relación de ésta con el periodismo. ¿De qué manera se expresa la crítica de arte en la prensa? ¿Cuáles son sus formas discursivas? En el plano del periodismo, los textos críticos atienden a las formas propias del periodismo de opinión: la columna, el artículo, la crónica y hasta un género proveniente del ámbito literario que tanta y tan buena fortuna ha tenido dentro del espacio periodístico: el ensayo.

Si bien podría aplicarse el término de reseña para algunos materiales de la crítica de arte, dado que se centran en dar cuenta de una exposición o evento de la plástica, los mismos escapan del redil informativo. Al otorgarle el mayor peso a las descripciones, opiniones y valoraciones que el crítico hace de la obra o la exposición en cuestión, dichos textos entran en los siempre fértiles territorios de la crónica.

La columna de opinión, tal y como lo destacan autores (Delgado Dugarte, 1974; Dragnic, 1994, Herrera, 1997), se caracteriza porque sus contenidos son homogéneos dado que la temática a la cual se refiere atiende a la especialidad del autor de la columna; se publica con regularidad (el mismo día de la semana y en el mismo espacio) y posee una presentación



tipográfica y de diseño uniforme, lo cual va a acompañado por un título o nombre que la identifica. En este ámbito encontramos casos de columnas dedicadas a temas de arte y cultura, como las de Guillermo Meneses: «El balcón del silencio» en *El Nacional*, o las de Marta Traba, «Mirar en Caracas», en *El Universal*.

El artículo es una de las formas más indefinibles del periodismo de opinión (Dragnic, 1994), pero existe consenso al señalar que en estos textos caracterizados por la brevedad, el autor expresa juicios personales, expone al lector sus puntos de vista y explicaciones de un hecho que, básicamente, debe ser de actualidad. De acuerdo con este criterio, algunos de los materiales de la crítica, aparecidos en la prensa y los cuales no responden a la periodicidad ni a la aparición fija a la que obliga la columna, son artículos de opinión. Es el caso del incesante trabajo crítico de Francisco Da Antonio a lo largo de esas dos décadas en *El Nacional* y *El Universal*. Otro tanto sucede con los textos de Roberto Guevara y Juan Calzadilla.

En cuanto al ensayo, los problemas para su definición se exacerban al punto de que sólo es posible un deslinde de esta forma discursiva a partir de su sentido marcadamente reflexivo, ajeno a cualquier dogmatismo, como bien lo dibujó María Fernanda Palacios (1987) y cuya «fórmula» había sido asomada antes por Mariano Picón Salas cuando escribió que la fórmula del ensayo «sería la de toda la Literatura; tener algo que decir; decirlo de modo que agite la conciencia y despierte la emoción de los otros hombres, y en lengua tan personal y propia, que ella se bautice a sí misma» (Picón Salas, 1983: 504). El ensayo ha estado presente en el periodismo de un modo permanente y enriquecedor, por lo que el espacio de la crítica de arte ha sido uno de sus campos de permanente cultivo. En las páginas suplementos culturales de los diarios, los ensayos sobre artes plásticas ocupan un mayor espacio y, por lo general, reproducen o sintetizan textos críticos realizados con una finalidad menos contingente.

El hecho de que la crítica se abriera camino en la historia del arte como una actividad que desde el periodismo realizaban escritores, poetas, filósofos, según Simón Noriega, sirvió de base para que en ocasiones se le haya considerado un «género literario» (Noriega, 1997: 16). Más allá va el crítico argentino Fermín Fevre cuando sostiene que es un género «y de los más desarrollados en la actualidad» (Fevre, 1987: 46). El tema en sí mismo desborda la finalidad de estas líneas, por lo que nos limitaremos a apuntar

que la crítica de arte es la asunción de una voz y de un diálogo: «una voz híbrida», como diría Todorov (al referirse a la crítica literaria), marcada por el diálogo entre el crítico y el artista. que no habla *sobre* las obras sino *con* las obras (Todorov, 1990: 171).

## **LAS DOS TIRANÍAS DE LA CRÍTICA EN LA PRENSA**

En la década de los 60, para la publicación de sus textos, el crítico gozaba de una cierta autonomía en cuanto a que bien podía publicar con relativa libertad en uno u otro medio, sin que existiese un contrato o imposición de exclusividad con nadie en particular, salvo las relaciones de fidelidad y correspondencia que pudieran plantearse. El escritor trastocado en crítico de arte, se movía por igual en las aguas competitivas de distintos periódicos. Así es posible encontrarse con la firma de Guillermo Meneses en *El Nacional*, con columnas calzadas con el nombre de «El balcón del silencio», en los años 60, como décadas atrás llevó su columna «De una acera a la otra acera» por las páginas de *El Nacional* y el diario *Ahora*, además de sus colaboraciones para *El Universal* y en *La Esfera de la Cultura*, donde exponía sus pareceres sobre pintores, salones de arte y exposiciones en general.

Esa suerte de nomadismo periodístico del crítico va a contracorriente de la condición del periodista, cuya relación laboral supone un condicionamiento, en cuanto a su producción noticiosa, de exclusividad con el medio para el cual trabaja. De esta forma, es posible encontrar textos del propio Meneses, de Francisco Da Antonio, de Roberto Guevara, entre otros, en diferentes diarios. También cabría indicar que este fenómeno, sostenido en el tiempo, atiende a razones de carácter económico, en países como los nuestros en los que difícilmente el escritor puede vivir con los ingresos que le provee la venta y difusión de sus libros. Mucho menos un crítico que figura en los diarios apenas como un «colaborador» y quien, en el mejor de los casos, recibe una cancelación a razón de cuartillas entregadas o se debe contentar con la «vitrina» mediática que se le ofrece con una columna.

Entremos en otra de las relaciones incómodas de la crítica de arte con el periodismo especializado en cultura o periodismo cultural, como es el hecho de que la nota o la columna dedicada a la crítica, responde a los criterios propios de un texto de opinión, lo cual supone ubicarse en la orilla de una subjetividad tradicionalmente vedada para la información

periodística. La binaria separación entre hechos y opiniones, propia del periodismo moderno, se expresaba en la división entre los textos críticos, de reconocida autoría, y los otros materiales periodísticos. En un primer momento, las notas de crítica encontraban la sombra protectora de los suplementos literarios de los periódicos, para luego pasar al descampado de las páginas culturales, donde la opinión era rodeada por los géneros informativos aplicados al periodismo cultural: la noticia, la reseña, la entrevista, la encuesta.

La opinión del crítico se imponía como valor periodístico y marcaba una clara diferencia con el resto de las informaciones, bien mediante la indicación de una columna (con título y diseño propio) o por alguna señal diferenciadora que le permitiese al lector saber que se iba a enfrentar a un texto en el que el crítico, como bien señala Fevre, «partiendo de una realidad determinada –la obra de arte o su equivalente–, elabora un pensamiento, le da contexto, la sitúa en el espacio y en el tiempo; con ello la valoriza, la inserta en un orden racional y la difunde» (Fevre, 1987: 47). El texto crítico aparece entonces como una suerte de isla en un mar de información noticiosa, comprometido con las preceptivas y las formas específicas del quehacer periodístico, dominadas por criterios de noticiabilidad y de inmediatez. Cumple, desde la opinión, con su condición de complemento de la vertiginosa tarea de la inmediatez informativa: ofrecer una visión valorativa y ser «la criba capaz de calificar los sucesos de acuerdo con su mayor o menor densidad social, ética o estética» (Cuenca, 1980:159).

A pesar de esta relativa independencia formal, la crítica no puede eludir los condicionamientos propios de la información periodística y sus dinámicas cotidianas: el espacio y el tiempo. El texto crítico debe ajustarse a las férreas pautas espaciales que se imponen en la prensa. Una columna fija, así como una eventual colaboración para periódicos supone, por parte del crítico, una adaptación de sus textos a los dictámenes de la diagramación y del diseño de la página. La dilatación discursiva que podría esperarse de un texto en el que necesariamente se requiere la argumentación reflexiva, la explicación y la profundización, quedan constreñidos al imperio del centímetro por columna (cm x col.). ¿Cómo servirse de esta limitación de espacio, sin que el texto pierda profundidad y desarrollo? Todo un reto si tomamos en cuenta que, como bien apunta Jappe, «por meras razones

de espacio, el crítico no puede empezar un artículo hablando de Adán y Eva para desarrollar el panorama de trasfondo» (Jappe, 1980: 134).

De igual forma, la crítica publicada en la prensa responde a otro de los dioses de la dinámica de producción noticiosa: el tiempo. ¿Cómo convive el texto crítico, surgido de la sedimentación de saberes, de los lentos actos de doma de la inteligencia, la sensibilidad y la subjetividad, en una cotidianidad en la que el valor de la inmediatez y de la contingencia imponen sus reglas? En efecto, el periodismo otorga preeminencia al aquí y al ahora, a la actualidad y a la novedad en tanto atributos del hecho noticiable como condicionantes del discurso noticioso, por lo que resulta atravesada por las pulsiones de atender a la contingencia que marcan los cronogramas expositivos, las novedades, los temas colocados en la agenda de la información cultural.

El punto de partida de buena parte del caudal de textos críticos publicados en prensa atienden a reflexiones y valoraciones respecto a la apertura, clausura o desarrollo de exposiciones, salones, y demás actividades artísticas. No obstante, cabe apuntar que el texto crítico aspira a una permanencia en el tiempo que excede la contingencia periodística. No obstante, cabe recordar lo apuntado críticamente por George Steiner, quien sostiene: «La mayor parte del periodismo literario y las reseñas, de los ensayos crítico-literarios y de la crítica artística y musical es totalmente efímera. Cae en el olvido al día siguiente» (Steiner, 1989: 36).

Y ciertamente, Steiner, desde una suerte de pesimismo cultural, da en la diana de uno de los aspectos coincidentes del periodismo cultural y la crítica de arte, como es la temporalidad a la que están sometidas sus producciones. Ese carácter efímero del que habla Steiner se plantea como un sino inevitable tanto para el periodismo cultural expresado en secciones diarias de periódicos, como en el mismo campo de la crítica publicada en la prensa escrita. De allí que un camino para salvar del olvido los textos críticos y rescatarlos de la temporalidad acuciante del día a día, sea la posterior compilación en libros. Como ejemplo valgan los casos de los libros de Guillermo Meneses, Francisco Da Antonio, Roberto Guevara, Marta Traba, María Elena Ramos, Roldán Esteva- Grillet, entre otros.

Esta relación entre la crítica y el periodismo, también obliga a la primera a atender a los criterios de claridad, brevedad y concisión que reclama para

sí el periodismo. Barthes, al referirse a la crítica literaria, nos aporta una idea valiosa para comprender los alcances de la acción de la crítica, cuando sostiene que un crítico es, en la calificación de los copistas de la Edad Media, un *comentator*, alguien «que no intervenía en el texto recopiado sino para hacerlo inteligible» (Barthes, 1994: 79). Si trasladamos esta idea al campo de las artes visuales, nos encontramos con que el crítico es un comentarista que traduce un lenguaje (el pictórico-visual) a otro lenguaje (escrito). Denodadamente procura volver inteligible un lenguaje a través de otro lenguaje.

Por tanto, el crítico de arte que escribe en la prensa se ve obligado a una inteligibilidad discursiva que tampoco debe traicionar el sentido o los sentidos de la obra, las intenciones del artista. Pero este reclamo plantea dos riesgos: primero, al convertirse en una suerte de lenguaje especial, para conocedores, la crítica puede olvidar su papel dialogante con la obra y especialmente con el público-lector, y segundo, si se adopta al lenguaje del periodismo y de los medios, el discurso puede banalizarse al punto de reducirse «a un 'pie de fotografía' de las revistas ilustradas. Si no se mantiene este equilibrio, tan precario, se romperá el contacto con las cuestiones vivenciales del arte» (Jappe, 1980: 140).

Cabría recordar lo expuesto por María Fernanda Palacios (1987), al referirse al ensayo en Venezuela, cuando alertó lúcidamente sobre una de las amenazas que se ciernen sobre el trabajo intelectual y la cual proviene del periodismo: «el tremendismo, el sensacionalismo». Si bien la autora reconoce que en algún momento el estilo periodístico aportó renovados aires, otorgó mayor agilidad e inteligibilidad a la reflexión intelectual, también trajo consigo «la sobrevaloración de lo trivial, el privilegio y el aplauso de que gozan los análisis superficiales, el cultivo dirigido de la opinión ocasional, el capricho de un día, el alarde o la *boutade*, en fin una cultura de consignas y de *tips*» (Palacios, 1987: 114).

## **CANON, PRENSA Y CRÍTICA**

Una característica destacable de la relación entre crítica de arte y periodismo, es el hecho de que la prensa en particular y los medios de difusión masiva en general, se han convertido contemporáneamente en los grandes espacios de legitimación de los discursos estéticos y de la cultura. Esto profundiza el papel canonizador y consagratorio de la crítica, si se toma

en cuenta que además, el arte mismo tiene un espacio natural de consagración y de sacralización, como son los museos.

El crítico y el medio asoman así como instancias de legitimación de artistas, movimientos, tendencias e instituciones artísticas. El prestigio del crítico lo convierte en «una firma reconocida» tanto por el medio que lo avala, como por la comunidad artística y el público: se erige en autoridad. Y esta autoridad resulta clave en el proceso canonizador de las obras de arte. Recordemos lo expuesto por Harold Bloom (1995), cuando caracteriza a la obra merecedora de un estatus canónico de acuerdo a su originalidad y extrañeza, así como su carácter vigente que reclama una permanente relectura (o revisita). El canon, sostiene Bloom, es el arte de la memoria, por cuanto toda obra canónica participa de una memoria social y común que la reconoce como tal y que la lee, la comenta y consume.

Esta «perpetua modernidad» que otorga el estatus canónico (Kermode, 1988) es acrecentada por el trabajo del crítico así como por el medio mismo. El prestigio canonizador del texto crítico en un diario determina «las redes concretas de circulación del discurso social sobre la base de reglamentaciones, prescripciones y omisiones de la producción social» (Villa, 2000), además de definir cuáles son los textos, las obras, las expresiones artísticas que merecen ser leídos, vistos por el público y destacados dentro de la jerarquización informativa del medio mismo.

El proceso canonizador que involucra a la crítica y al periodismo cultural, se vincula a lo que Foucault (1980) identifica como «una *'policía'* discursiva», la cual establece las reglas, e incluso los principios de verdad y verosimilitud de los discursos. Si seguimos esta perspectiva, el canon operaría como una policía discursiva, puesto que nadie entra en el orden del discurso si no cumple con algunos requisitos o no está capacitado para ello, al igual que no se ingresa al canon si no se cumple con las exigencias de una tradición institucionalizada (con la crítica y el periodismo como pivotes de esta institucionalización).

En este punto, entramos en un debate largamente desarrollado en nuestro país, sobre el campo de tensiones que registra la crítica de arte venezolana: la coexistencia siempre tensa y dilemática de una práctica de la crítica de arte, vinculada esencialmente con los artistas y sus vidas, y otra, venida del mundo académico, esforzada en mantener una relación con la

obra como tal (forma y contenido), así como los discursos que presionan por una apertura del campo de producción artística, ajena «a las virtudes del genio creador y de la pasión pura por la forma» (Bourdieu, 1999: 73). Entre el formalismo canonizador de la obra y los reclamos de apertura del campo de producción artística se ha debatido una parte de la crítica de arte en el país.

Un asomo por los nombres de artistas a los que aluden críticos como Meneses, Guevara y otros tantos dedicados al registro estético de los años 60 y 70, conducen a la creación de una memoria artística de orden canónico que va desde Reverón, pasando por las voces del abstraccionismo y del cinetismo, hasta la orilla del informalismo y de la Nueva Figuración. Asimismo, es posible encontrar una marcada inclinación al análisis formal de la obra, antes que su ubicación en un contexto histórico-social, lo cual abona a favor de un campo restringido de producción artística y en defensa de una autonomía del campo (Bourdieu, 1999).

No obstante, también es justo reconocer los esfuerzos de apertura del campo que algunos críticos realizaron desde su mirada crítica, como el caso del propio Meneses cuando, aún apelando al canónico criterio de originalidad y extrañeza, coloca el nombre y la obra de Reverón entre los maestros del arte venezolano del siglo XX. Otro tanto ocurre con la inclusión que Da Antonio hizo de un artista popular como Feliciano Caravallo o el reclamo que Calzadilla ofreció en cuanto a que la historia del arte venezolano se estaba escribiendo casi exclusivamente desde la esfera de la pintura, sin tomar en cuenta expresiones como la escultura, el grabado o el dibujo. En este sentido, también cabe mencionar el trabajo crítico de Marta Traba y sus agudas observaciones en cuanto a una crítica formalista, enfocada hacia la obra de arte aislada del contexto social y económico.

Por otra parte, la presencia del crítico de arte como una suerte de «personaje faro», fuente de las referencias al interior del campo de producción cultural (Bourdieu, 1999: 53), también supone derivaciones éticas en cuanto al poder de convocatoria y de asistencia del público por obra del prestigio del crítico y de la prensa misma. Jappe (1980) llama la atención sobre una contradicción propia de la crítica, como es el hecho de que los medios de comunicación prefieren las reseñas de las exposiciones más concurridas, pero a su vez, son los medios –al hacerse eco de las exposiciones– los que influyen en el aumento o no del número de visitantes.

Es decir, se genera un círculo vicioso en el que hay público si la exposición se difunde en medios, pero a su vez los medios sólo reservan su espacio para aquellas muestras que tienen garantía de concurrencia.

La práctica de la crítica se condena así a la producción de textos conforme a las contingencias expositivas y el «rating» de popularidad de artistas, museos o galerías, lo cual deja por fuera otros eventos de menor impacto mediático pero probablemente de mayor calidad e interés mayor, además de incidir sensiblemente sobre los vientos de un mercado y de la mercantilización de la obra artística. Al mismo tiempo, en tanto garantes de las reputaciones artísticas, del trabajo del crítico y de la prensa dependen los éxitos y fracasos de los artistas y sus obras, como señaló décadas atrás Herbert Read, cuando sostuvo que «el estatus financiero de un artista contemporáneo guarda estricta concordancia con su estatus en el ámbito de la crítica» (Read, 1977: 45).

Por último, la crítica enfrenta la incomodidad frente a sí misma, dado que el periodismo cultural y la crítica de arte recurrentemente son puestos en cuestión como discursos trascendentes. Recuérdese lo planteado por autores como Steiner (2001) quien aboga por la abstención, la suspensión de la exégesis y del comentario, o como Susan Sontag, quien plantea una crítica «que sirviera a la obra de arte sin usurpar su espacio» (Sontag, 1996: 37).

A la puesta en cuestión del canon que encontramos en Bourdieu y en Foucault, se suma la de Steiner cuando se refiere a esta discursividad tributaria de la tradición artística y la califica de «discurso parasitario», suerte de «leviatán de papel». He aquí su sentencia: «cada día, a través del periodismo y de lo periodístico-académico, se devalúan el valor inherente, las capacidades productivas y los ahorros acumulados en moneda creativa, es decir, en la vitalidad de lo estético» (Steiner, 2001: 65).

¿De qué manera puede la crítica superar esta condición parasitaria de su discurso, para mantenerse con sus métodos como «encarnación de sentido» (Danto, 1999)? ¿De qué modo puede salirse del campo cultural restringido para abrirse y reconocer las tensiones que la sostienen y enriquecen, además de hacerlo desde el ámbito siempre incómodo de la prensa? Estos son algunos de los retos para esta dupla innegable: la crítica de arte y el periodismo cultural.



## BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan

1997 *Crítica del arte*. México: Editorial Trillas.

BARTHES, Roland

*Crítica y Verdad*. 11<sup>a</sup>. Ed. México: Siglo XXI Editores.

BLOOM, Harold

*El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BOURDIEU, Pierre

*Razones prácticas*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BOURDIEU, Pierre

*Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.

CUENCA, Humberto

1980 *Imagen literaria del periodismo*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca Central.

DA ANTONIO, Francisco

1980 *Textos sobre Arte (Venezuela 1682-1982)*. Caracas: Monte Ávila Editores.

DANTO, Arthur

1999 *Después del fin del arte. El arte contemporáneo en el linde de la historia*. Barcelona: Editorial Paidós.

DELGADO DUGARTE, Carlos

1974 *Periodismo Informativo*. Caracas: Escuela de Comunicación Social, Universidad Central de Venezuela.

DRAGNIC, Olga

1994 *Diccionario de Comunicación Social*. Caracas: Editorial Panapo.

ESTEVA-GRILLET, Roldán

*Desnudos no, por favor*. Caracas: Alfadil Ediciones.

FERMÍN FEVRE

«Las formas de la crítica y la respuesta del público». En: BAYÓN, Damián (Comp.): *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI-Unesco.

GUEVARA, Roberto

1981 *Ver todos los días*. Caracas: Monte Ávila Editores.

HERRERA, Earle

1997 *Periodismo de opinión. Los fuegos cotidianos*. Caracas: Litterae Editores.

JAPPE, Georg

1980 «La crítica de arte en la práctica». En: COMBALÍA, Victoria (Comp.): *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona: Blume.

KERMODE, Frank

*Formas de Atención*. Barcelona: Gedisa Editorial.

NORIEGA, Simón

1979 *La crítica de arte en Venezuela*. Mérida: Departamento de Arte de la Universidad de Los Andes.

NORIEGA, Simón

1997 *Historia del Arte. Problemas y Métodos*. Caracas: Alfadil Ediciones.

MENESES, Guillermo

1982 *El arte, la razón y otras menudencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.

ORTEGA, Félix y HUMANES, María Luisa

2000 *Algo más que periodistas. Sociología de una profesión*. Barcelona: Editorial Ariel.

PALACIOS, María Fernanda

1987 *Sabor y saber de la lengua*. Caracas: Monte Ávila Editores.

PICÓN SALAS, Mariano

1983 *Viejos y nuevos mundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

RAMA, Ángel

1987 *Antología de El techo de la Ballena*. Caracas: Fundarte.

READ, Herbert

1977 *Carta a un joven pintor*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI.

SEMPRUM, Jesús

1990 *El libro que no se ha escrito* (Antología). Caracas: Monte Ávila Editores.

1996 SONTAG, Susan. *Contra la Interpretación* [1961], México: Alfaguara, 1996.

TODOROV, Tzvetan

1990 *Crítica de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.

STEINER, George

2001 *Presencias reales*. España: Editorial Destino.

TRABA, Marta

1973 *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*. México, Fondo de Cultura Económica.

VILLA, María J.

2000 «Una aproximación teórica al periodismo cultural». En: *Revista Latina de Comunicación Social*, número 35, de noviembre de 2000 [extra «La comunicación social en Argentina»], La Laguna (Tenerife), en la siguiente dirección electrónica (URL): <http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/09villa.html>