

# PERSISTENCIAS, DISCONTINUIDADES Y RIESGOS DE LA CRÍTICA DE ARTE EN VENEZUELA

Moraima Guanipa

Universidad Central de Venezuela

## RESUMEN

Se analizan algunas de las señales características de la reflexión sobre la crítica de arte en el país, su cercanía e inevitable conjunción con la Historia del Arte, así como los reclamos que podrían formularse desde el interior mismo de la actividad crítica. En particular, este artículo se centra en el proceso de construcción canónica del arte nacional de la segunda mitad del siglo XX y en las marcas de discontinuidad que alimentan el abundante y valioso legado bibliográfico de la crítica de arte en Venezuela.

*Palabras clave:* crítica de arte, canon, historiografía, discontinuidad.

## ABSTRACT

PERSISTENCES, DISCONTINUITIES AND RISKS OF THE CRITIQUE OF ART IN VENEZUELA

I analyze some of the typical signs of the reflection on the art critique in the country, its closeness and inevitable conjunction with the History of Arts, as well as the claims that might be formulated from inside the critique activity. This article focuses particularly on the process of canonical construction of national art in the second half of the twentieth century and on the marks of discontinuity which nurture the rich and valuable bibliographical legacy.

*Keywords.* art critique, canon, historiography, discontinuity.

## RÉSUMÉ

### PERSISTANCES, DISCONTINUITÉS ET RISQUES DE LA CRITIQUE D'ART AU VÉNÉZUELA

On analyse certaines marques caractéristiques de la réflexion sur la critique d'art dans le pays, sa proximité et conjonction inévitable avec l'Histoire de l'Art, ainsi que les plaintes qui pourraient être portées depuis l'intérieur même de l'activité critique. En particulier, cet article se concentre sur le processus de construction canonique de l'art national de la deuxième moitié du XXe siècle et sur les marques de discontinuité qui nourrissent le précieux et abondant legs bibliographique de la critique d'art au Vénézuéla.

*Mots-clé:* critique d'art, canon, historiographie, discontinuité.

## RESUMO

### PERSISTÊNCIAS, DESCONTINUIDADES E RISCOS DA CRÍTICA DE ARTE NA VENEZUELA

Em este artigo analisam-se alguns dos sinais característicos da reflexão sobre a crítica de arte no país, a sua proximidade e inevitável junção com a História da Arte, bem como os reclamos que poderiam ser formulados desde o próprio interior da atividade crítica. Em particular, este artigo centra-se no processo de construção canônica da arte nacional da segunda metade do século XX e nas marcas de descontinuidade que alimentam o abundante e valioso legado bibliográfico da crítica de arte na Venezuela.

*Palavras chave:* crítica de arte, cânone, historiografia, descontinuidade.

## 1. INTRODUCCIÓN

La crítica de arte es una práctica cultural que en nuestro país, Venezuela, se ha caracterizado por ser una valiosa, aunque no menos discontinua, tradición vinculada al ejercicio de seguimiento, de comentario, de análisis de obras y procesos. Hablamos de un quehacer entendido –y asumido– como acto de creación y de escritura, como ejercicio especular en el que una mirada escribe y se escribe como expresión de un pensamiento que indaga e interroga al arte.

El trabajo crítico ha acompañado a la expresión artística venezolana en un contrapunto que pasó del comentario y el inventario, a finales del siglo XIX, a las tareas de seguimiento e investigación respaldadas por la formación cada vez más especializada de los críticos, especialmente en la segunda mitad del siglo XX.

Pese a contar con una amplia y diversa presencia en la cultura venezolana, en un registro que va desde un espacio que le ha sido tradicionalmente familiar, como son los medios impresos (periódicos y revistas), hasta el territorio propio de este tipo de aportes (catálogos de exposiciones, libros), la crítica de arte en nuestro país ha sido al mismo tiempo una gran olvidada en cuanto a la reflexión sobre su propio quehacer. Resultan escasas las señales dejadas en este sentido por críticos e historiadores del arte venezolano cuya producción, en buena parte de los casos, atiende con rigor y puntualidad a estudios y reflexiones sobre artistas, procesos y expresiones artísticas, pero poco se detiene alrededor del papel jugado por la crítica en tanto práctica cultural vinculada no solo al debate sino también a los rituales consagratorios que alimentan la construcción del canon artístico.

¿Por qué la crítica de arte, como práctica cultural, se olvida de sí misma, elude la autorreferencialidad que, por ejemplo, es una característica de otros campos de la reflexión artística como la literatura? Esta es una de las preguntas de las que surge la indagación que me propongo desarrollar en las páginas siguientes.

## 2. UN PUNTO DE PARTIDA DE LA CRÍTICA Y LA HISTORIOGRAFÍA

La presencia social de la crítica, en Venezuela, corrió acompañada por la labor historiográfica, toda vez que la mirada crítica se inscribía en un esfuerzo organizador, clasificador y valorativo orientado hacia la construcción de marcas

temporales, ordenadas históricamente. Desde esta perspectiva, hablar de crítica es hablar de historiografía (Noriega, 1979). O, para decirlo con las palabras de Hermann Bauer, “la historia de la crítica de Arte es Historia del Arte” (1981, p. 42).

La historia de la crítica y la historia de la historiografía del arte son siamesas que comparten el mismo corazón, la misma sangre; son una misma actividad, por cuanto tienen en común el objeto de estudio y de reflexión, que es la obra de arte. Si existen diferencias entre ambas, estas son de grado (Bauer, 1981; Noriega, 1979; Venturi, 1982).

Podría decirse que la crítica de arte se ha expresado con las mismas voces de la historiografía del arte. Y, a riesgo de parecer reiterativa y de caer en un juego de palabras, diría que los nombres de la crítica del arte en Venezuela son, en buena parte, los nombres de la historiografía del arte en el país. Piénsese, por ejemplo, en Alfredo Boulton (1964, 1966a, 1966b, 1968, 1969, 1972, 1979, 1989, 1990) y en Juan Calzadilla (1967a, 1967b, 1969, 1973, 1975, 1979a, 1979b, 1980, 1981, 1982; Calzadilla y Erminy, 1975; Calzadilla y Briceño 1977), cuya labor crítica sería indisoluble de su tarea –en algunos casos pionera– en la investigación historiográfica del arte nacional. En la amplia obra de ambos encontramos las señales de un intento de narración histórica que, más allá de las cronologías, sustentó la construcción de un relato del arte nacional como una sucesión de nombres, hechos, y procesos ubicables en el tiempo.

Diversos autores consideran equivalentes los términos *historiografía del arte* e *Historia del Arte* para designar lo que se ha dado en llamar “la ciencia histórica” (Noriega, 1979, 1997). Sus orígenes se remontan a Grecia con los primeros comentarios sobre obras artísticas, los cuales alcanzarán un punto de desarrollo con el intento de síntesis realizado por Giorgio Vasari en el siglo XVI al recoger la vida de los artistas del Renacimiento, método que ha sido considerado como un hito en los comienzos de la historiografía artística (Checa, García, y Morán, 1992).

La indisolubilidad de los lazos entre crítica e historiografía del arte se hace más patente, ya que en la labor historiográfica, aun en aquella dedicada al estudio del pasado más remoto, es imposible sustraerse a la necesidad de aportar valoraciones sobre las obras o el proceso en estudio (crítica). Autores como el venezolano Simón Noriega (1979, 1997), a quien se deben los primeros aportes teóricos e historiográficos sobre la crítica de arte en el país, siguen la senda

trazada con anterioridad por el teórico italiano Lionello Venturi (1982), quien afirma que no se puede hablar del crítico si este no se ubica en una perspectiva histórica, de la misma manera que es imposible concebir que un historiador carezca de una perspectiva crítica.

Venturi advirtió tempranamente sobre el valor de la crítica, su proximidad al juicio, al gusto y a la estética, cuya musculatura viene dada por su capacidad para ubicar el análisis en una perspectiva histórica, puesto que

¿cómo podría comprender un crítico una obra de arte sin enmarcarla dentro de la actividad general de su autor, sin ponerla en relación con las demás obras de tendencia afín y, en suma, sin hacer su historia? Concluamos: un crítico que juzga una obra de arte sin hacer su historia juzga sin comprender. (1982, p. 32)

De acuerdo con este punto de vista –y para seguir con la idea de Venturi (1982, p. 328), según la cual “la historia del arte es tarea de la crítica de arte”– esta se ha considerado como una de las prácticas artísticas que dan vida al arte desde el territorio de la interpretación y la valoración. Esto, a su vez, ha resultado de capital importancia en el desarrollo de la conciencia artística occidental. En consecuencia, el quehacer crítico, independientemente de las corrientes de pensamiento y de las posturas ideológicas, desde el formalismo hasta la sociología del arte, desde la semiótica a la estética, desde la iconología hasta el análisis marxista y el psicoanálisis, supone una vocación valorativa.

Cabe mencionar de nuevo a Venturi, quien –haciéndose eco de los postulados de Benedetto Croce sobre la importancia que tiene la interpretación histórica para la crítica de arte– aboga por el reconocimiento de un mismo cauce para crítica e historiografía:

historia y crítica del arte convergen en aquella clase de comprensión de la obra de arte que no se da sin el conocimiento de las condiciones de su surgimiento y que no es comprensión, sino juicio. El juicio es la culminación de la historia crítica del arte. (1982, p. 33)

Otro teórico italiano, Omar Calabrese, al definir qué es “arte”, se ha referido a esta vocación valorativa que acompaña al arte mismo como:

Una condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general constituidas únicamente por elementos visuales, que exprese un efecto estético, *estímule un juicio de valor sobre cada obra*, sobre el conjunto de obras, o sobre sus autores, y que dependa de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas. (1995, p. 11, énfasis añadido).

La interpretación y el juicio son inherentes a la historiografía y a la crítica. Ni el crítico ni el historiador pueden renunciar a la cultura, los valores y las perspectivas de su propio tiempo, independientemente del período histórico estudiado. En apoyo de esta idea vale recordar lo aportado por Checa *et alii* (1992, p. 14), quienes sostienen que la Historia “es una disciplina viva”, en tanto por vocación mira hacia al pasado, pero lo hace “con los ojos del presente”.

### 3. LAS HUELLAS DISPERSAS

A partir de una labor reflejada en abundantes repertorios bibliohemerográficos así como en investigaciones monográficas e interdisciplinarias (en tiempos más recientes), el quehacer de la crítica de arte vinculada a la historiografía artística ha registrado el devenir del arte venezolano de las dos últimas centurias en términos de sus autores, movimientos y procesos más destacados. Sin embargo, ese recorrido en nuestro país ha sido más un camino entrecortado y zigzagueante que continuo y permanente, como lo ha hecho ver lúcidamente Roldán Esteva-Grillet (1991).

Una primera explicación de esta tradición de la discontinuidad habría que buscarla en el hecho de que la crítica de arte fue más una tarea espontánea, entusiasta y no menos dispersa, realizada inicialmente por escritores, intelectuales, coleccionistas y personas interesadas en el arte mismo.

El siglo XIX venezolano sería el mejor ejemplo de la caracterización mencionada, la cual, valga la advertencia, no es exclusiva de los predios nacionales. Como bien lo destacaba hace ya casi dos décadas el crítico argentino Fermín Fevre (1987), la historia de la crítica de arte en Latinoamérica en el siglo XIX estuvo vinculada a la prensa, sin programas ni seguimiento. Fueron tiempos en los que a los procesos independentistas nacionales siguieron guerras civiles y largos períodos de inestabilidad política que poco o nada contribuyeron a crear un clima favorable para las artes ni mucho menos para la crítica.

En ese contexto, destacan como pioneros de la crítica de arte venezolana los nombres de Ramón de la Plaza y Nicanor Bolet Peraza. El primero, autor de *Ensayo sobre el arte en Venezuela* (1883), ha sido considerado por Esteva-Grillet y especialmente por Noriega (1979, p. 77) como “la figura más destacada en la historia de la crítica artística a fines del siglo XIX”. A Bolet Peraza se le reconoce su dedicación al registro del arte de su tiempo dejado en publicaciones

periódicas, por lo que Esteva-Grillet considera que él merecería figurar “entre los autores dignos de la investigación hemerográfica” (1991, p. 184). En ambos casos, sus iniciativas no tuvieron continuación en su tiempo y fue solo bien entrado el siglo XX cuando la investigación historiográfica estudió los aportes de esos artistas.

Una de las razones que podría explicar la discontinuidad de la crítica estaría relacionada con el hecho de que su ejercicio ha tenido lugar principalmente en la arena pública del periodismo, dado que fue en el espacio de la prensa escrita donde florecieron los comentarios y las valoraciones sobre artistas y obras del arte venezolano. En este sentido apunta el comentario de Roldán Esteva-Grillet, quien señala lo siguiente:

Bien sabemos que mucha de nuestra crítica surge de las páginas culturales de los periódicos o revistas y que muy rara vez un libro *ad hoc*, salvo que éste haya sido expresamente encomendado y, por supuesto, financiado por el gobierno o por la empresa privada. Así nació el texto que está en el origen de nuestra Historia del Arte, *Ensayos sobre el Arte en Venezuela* del General Ramón de la Plaza, publicado con motivo del Centenario del Libertador en 1833, por mandato de Guzmán Blanco. (1991, p. 68)

El siglo XX en sus inicios tampoco conoció nuevos y continuados hilos para el seguimiento del quehacer artístico en el país. Ya lo apuntaba Fevre para Latinoamérica, cuando caracterizaba al crítico como “alguien que llega al campo de las artes visuales por propio esfuerzo y gracias a haber vencido innumerables obstáculos” (1987, p. 55).

La crítica de arte en el país se asoma en las primeras décadas del siglo XX, en un ambiente relativamente favorable para su desarrollo, incluso en tiempos marcados por la tiranía (de Cipriano Castro, primero y de Juan Vicente Gómez, después), debido, en parte, al auge petrolero y a sus consiguientes oleadas modernizadoras, así como a los procesos de renovación que en el ambiente artístico y cultural impulsaron iniciativas como el conocido Círculo de Bellas Artes (1912-1917). Esta asociación reunió a un variado grupo de pintores, entre los cuales figuraron Manuel Cabré, Antonio Edmundo Monsanto, Federico Brandt, Rafael Monasterios, Armando Reverón, y favoreció a un movimiento que acogió a músicos, poetas, periodistas y escritores, quienes animaron la apertura hacia la adopción de nuevos modelos artístico-literarios. Entre esos autores figuraron Rómulo Gallegos, Jesús Semprum, Fernando Paz Castillo, y Eduardo Calcaño.

Nombres más asociados a ámbitos como la literatura, el periodismo, el coleccionismo, surgirían como hitos del pensamiento crítico venezolano de la primera mitad del siglo XX. Si bien en ellos destaca el intento por ir más allá del mero registro de nombres, obras y movimientos, por insertar su visión crítica en una perspectiva de aspiraciones contemporáneas y universales, se tratará en su mayoría de apariciones aisladas y puntuales en medios impresos (periódicos y revistas). Esa orientación encontrará eco, salvando las distancias y diferencias, en un nuevo archipiélago de críticos e historiadores de dilatada presencia a lo largo de la segunda mitad de ese siglo, entre quienes aparecen figuras como Alfredo Boulton, calificado sin reservas por Noriega como “el más grande entre los historiadores de la pintura en Venezuela” (1979, p. 144).

El discurso crítico venezolano de la segunda mitad del siglo XX apuntaba a un sentido de proyección del artista y su obra en el marco general de la historia del arte nacional. Cuando se penetraba en las aguas de lo propiamente estético, sin embargo, el abordaje resultaba apegado principalmente al comentario valorativo personal y a los códigos propios del análisis formal y visual.

El trabajo crítico se orientaba hacia el estudio de los fenómenos artísticos, el cual –en buena parte de sus expresiones, de modo abierto o no indicado– se hacía eco de una corriente denominada “puro visualismo”, de inspiración filosófica alemana, dentro de la que se cuentan los aportes de Adolf Hildebrand, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin y, más tarde, de Henri Focillon (Calabrese, 1995). Sus postulados apuntaban a una teoría de la visión artística que concedía protagonismo a la representación visual, aislada incluso de consideraciones de carácter social e histórico. El análisis se centraba en los valores y características visuales de la obra, en los problemas plásticos que esta contenía, en los modos de representación y en sus símbolos (Calabrese, 1995; Noriega, 1997).

Esteva-Grillet (1991) ubica este punto de quiebre en los años 50, período en el que el país vivió en paralelo una dictadura y renovados procesos de modernización:

Esa generación de críticos formalistas nacerá con el *Taller Libre de Arte*, se rebelará con *Los Disidentes* y madurará a través de la revista *Integral* y los *Suplementos Literarios* de los años cincuenta. Ellos son: Perán Erminy, Juan Calzadilla, Sergio Antillano, Francisco Da Antonio, con el añadido de una argentina, Clara Diamant de Sujo, y un maestro francés, Gastón Dile. (1991, p. 67)



Esa aproximación crítica, que –en los casos de Mariano Picón Salas y Guillermo Meneses, por citar otros dos autores– mucho tenía de aliento literario, en gran medida contribuyó a la conformación del canon del arte venezolano, desde la perspectiva de lo que Bourdieu (1999) llama las “listas de autores” o de movimientos, esto es, un proceso de canonización marcado por la construcción de una genealogía, un marco acotado de nombres consagrados y clasificados en torno a parámetros comunes e institucionalizados: épocas, generaciones, escuelas, géneros, movimientos.

Las “listas de autores” a las que hace referencia Bourdieu, pueden ser ejemplificadas con los aportes que críticos e historiadores hicieron a la bibliohemerografía artística a partir de la segunda mitad del siglo XX, y en la que los nombres de los llamados *maestros del arte nacional* se consolidaron desde una mirada coincidente que legitimaba discursiva y socialmente lo que se consideraba como arte, *obra de arte*. Este proceso es una de las características clave del canon, toda vez que remite a “un criterio exterior, universal, ideal o de belleza que tiene que tener validez en todas las culturas. El canon, como ley escrita, no intenta sino homogeneizar gustos y producción estética” (Montaldo, 2001, p. 74).

Cabe tener presente que la constitución del canon pasa por la definición de una serie de autores, movimientos, épocas y obras que a lo largo del tiempo se mantienen como referencias validadas de lo que es el arte y que Montaldo (2001) denomina “*corpus*”. Esta autora lo explica desde el punto de vista del campo literario, pero esa noción bien puede extrapolarse al del Arte:

*El corpus*, es decir, el conjunto de textos que conforman lo que bajo el nombre de literatura una determinada época pone a circular de manera legítima, es aquella escritura permitida que ha pasado las pruebas de autorización de los agentes del campo intelectual. El *canon* es la forma en que se arma, con los textos del *corpus*, el conjunto del paradigma estético de una época. Aunque en menor medida que el *corpus*, también está ligado a la idea de organización nacional de una cultura y que tiene que ver con la constitución de los clásicos. Los clásicos son textos que cultural y convencionalmente se instituyen como modelos. En sociedades modernas, con públicos anónimos y en donde los bienes culturales se acrecientan y sirven igualmente para integrar y discriminar, los clásicos resumen el conjunto de valores que se consideran estéticos. (2001, p. 74)

El canon literario o artístico se constituye así en una referencia casi tautológica de lo que es o debe ser considerado literario o artístico, afirmado a su vez en una tradición que, como lo expuso Harold Bloom en su *Canon*

*occidental* (1995), va más allá de un relevo generacional o una herencia, para convertirse en una lucha por la “supervivencia literaria” (artística) o la inclusión en el canon.

El proceso canónico tiene en las voces autorizadas de la crítica y de la historiografía su espacio de realización. Para Kermode (1988, p 114), “la opinión [la crítica] es una gran formadora de cánones y no se puede tener privilegiados sin dejar a otros por fuera”. Una vez incluidos en el canon, las obras y autores inscritos en él recibirán un tipo de interpretación que reforzará continua y progresivamente su condición de modernidad, su actualidad (p. 115).

Reverón sería un caso emblemático en cuanto a su condición canónica. En la discontinuidad de la crítica del arte, su nombre y su obra mantienen una persistencia y lozanía a prueba del tiempo.<sup>1</sup> Su vida y su obra atraviesan y modelan buena parte del arte del siglo XX venezolano, además de servir de hilo común a buena parte de las voces de la crítica de arte del país. Desde las primeras miradas que sobre su obra ofrecieran escritores como Picón Salas (1983), quien en 1939 publicó un ensayo sobre el pintor en la recién creada *Revista Nacional de Cultura*, y Alfredo Boulton, con sus libros dedicados al artista (1966b, 1979, 1990), hasta los estudios publicados en 1992 por los escritores españoles Antonio Saura y Juan Manuel Bonet en el catálogo de la primera exposición antológica del artista realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España, Reverón se presenta no solo como nuestro clásico del arte venezolano sino también, e incluso a pesar de sí mismo, como el inventor “de una modernidad en pintura” (Pérez Oramas, 1992, p. 55). En Reverón encontramos una de las características que distinguen al canon: la perenne actualidad de una obra tenida hasta el presente como original.

El inventario, la reseña periodística, el contenido valorativo y literario, el comentario “impresionista” de las obras, marcaron hasta bien entrado el siglo XX una práctica cultural que, al cruzar la segunda mitad de la centuria, registrará un cambio tan lento como positivo. Surgieron nuevas generaciones de críticos con “significativos aportes dentro de la investigación histórico-artística venezolana” (Esteva-Grillet, 1991, p. 208).

---

<sup>1</sup> La vida y la obra de Armando Reverón constituyen quizá las más dilatadas páginas de la historiografía del arte venezolano. Su nombre asoma tanto en libros sobre la historia del arte nacional, como en estudios monográficos y en catálogos de exposiciones nacionales e internacionales.

La labor crítica contaría con autores que incluso se dedicaron a campos hasta entonces carentes de una mirada acuciosa y atenta, como fue el caso del arte colonial venezolano abordado por Carlos Duarte (1979, 2001). Esta labor, sin embargo, se haría a partir de esfuerzos personales y profesionales de carácter individual y puntual, lo que también contribuyó a la discontinuidad señalada anteriormente, y a la que se refiere Esteva-Grillet cuando observa que “una característica general de esta producción es que no ha obedecido a un programa; son investigaciones saltuarias, que parecieran no encadenarse entre sí; y, en algunos casos, la producción de un mismo autor carece de continuidad” (1991, p. 209).

El ejercicio crítico se alimentó de momentos de empuje y entusiasmo alrededor de las artes visuales venezolanas. En especial, los años 60 y 70 estuvieron marcados por una efervescencia intelectual aupada por la modernización que impulsó el auge petrolero, pero también por la polémica que fomentaban los debates sobre los modelos sociopolíticos que debían adoptarse en los países latinoamericanos, así como el clima de insurgencia contestataria que derivó en subversión guerrillera. Venezuela se abrió a la presencia de investigadores y críticos venidos de otros países del continente, lo cual enriqueció el debate cultural de esos años; entre ellos, destacaron Marta Traba, Ángel Rama, Jorge Romero Brest, y Clara Diament Sujo.

La progresiva profesionalización por parte de quienes se dedicaron a la labor crítica a partir de la segunda mitad del siglo pasado, introdujo un cambio cualitativo en el enriquecimiento de nuevas perspectivas de análisis y una vocación investigativa, tal y como lo han puesto de relieve distintos autores (Noriega, 1979; Fevre, 1987; Esteva-Grillet, 1991), lo que puede resumirse de la siguiente manera:

A medida que la necesidad de especialización fue aumentando, la crítica localista, retórica e impregnada de acotaciones literarias, dio paso a críticos más informados y formados, que no estuviesen siguiendo siempre con retardo el desarrollo del proceso artístico de su país y del mundo. Pero el logro de cierta profesionalización no es algo tan fácil. (Fevre, 1987, p. 55)

La profesionalización que se exigía a la crítica encontró un punto de apoyo importante con la instauración en el país de los estudios universitarios en Arte, que se iniciaron con la creación, en abril de 1978, de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Entre las menciones que

ofrecen estos estudios de Pregrado (Artes Escénicas, Artes Cinematográficas, Música, Promoción Cultural) figura la de Artes Plásticas; en el perfil del egresado con esa mención se contempla la capacitación “para la crítica y evaluación tanto de obras individualizadas en su significación estética como en su vinculación con el medio sociocultural en el cual éstas se generan” (Kizer, 1998, pp. 20-21). También debe apuntarse el hecho de que con los estudios de pregrado, la Escuela de Artes de la UCV mantiene un programa de postgrado que incluye una Maestría en Artes Plásticas: Historia y Teoría del Arte.

Con la aparición de una nueva generación de investigadores e historiadores del arte venezolano, en su mayoría formados en aulas universitarias nacionales e internacionales, comienza un renovado interés por la crítica, vista ya no como un quehacer accesorio y tangencialmente abordado desde la iniciativa individual. En este sentido, cabe mencionar el comentario de Bélgica Rodríguez, quien forma parte de los críticos venezolanos de esos años y para quien, gracias a la labor pionera de críticos como Boulton, Antillano, Calzadilla, Erminy, “hoy puede considerarse una profesión a la crítica y la historia del arte” (2002).

La creación de nuevas y diversas instituciones museísticas, así como la incorporación de los estudios de arte en las universidades nacionales, a partir de los años 70, generó el clima propicio para el surgimiento de la crítica de carácter profesional. Tanto el trabajo historiográfico como el investigativo encontraron su cauce en el tejido institucional público y privado (Guanipa, en prensa), cuando la aparición de distintas instituciones museísticas estuvo acompañada por la creación de unidades o departamentos de investigación.

Se abrió un amplio abanico de posibilidades de investigación y crítica en campos que iban desde las artes visuales hasta el diseño y la arquitectura, en un registro de nuevas obras y nombres. Bélgica Rodríguez (2002) se ha referido a la hoy rica bibliografía del arte venezolano, a partir de los aportes de

investigadores de primera línea como Víctor Guédez, Roldán Esteva Grillet, María Elena Ramos, Simón Noriega, Víctor Fuenmayor, Juan Carlos Palenzuela, y de gente más joven, entre ellos Luis Pérez Oramas, Katherine Chacón, Susana Benko y Eduardo Planchart, hasta llegar a los libros de Enrique Vilorio. A esta lista hay que añadir los análisis de los curadores publicados en catálogos, sin mencionar a los que se han ocupado del arte prehispánico, la arquitectura y arte popular. Bibliografía importante y valiosa son las publicaciones internas depositadas en bibliotecas universitarias (Escuela de Artes de la UCV y

Universidad de Los Andes), académicamente recomendadas para cualquier investigación.

La necesidad de un profesional de la crítica, como en su momento han señalado Noriega (1979), Fevre (1987) y Esteva-Grillet (1991), supuso dejar atrás la idea del crítico como un entusiasta y espontáneo trabajador cultural proveniente de diversas ramas de las humanidades y de la arquitectura, para perfilar la condición de especialista, dedicado a un quehacer específico, aun a riesgo de reducirse a la exclusiva parcela de su saber y su práctica.

Los esfuerzos, sin embargo, resultaron más individuales y desconectados que continuos y articulados, si se tiene presente que el escenario de la crítica se mantiene como una suerte de archipiélago de voces, acosadas por la contingencia y, en ocasiones, por las exigencias institucionales (museos, galerías, coleccionistas), antes que proyectos de continuidad investigativa. A ello habría que sumar los desvíos de un ejercicio crítico que, como bien ha advertido María Elena Ramos (1988), se asume como un juicio desde el gusto, marcado por lo que ella califica de “amarillismo cultural”, una actitud negativa y descalificadora basada en el ejercicio de poder por parte del crítico, antes que un trabajo de comprensión de la obra.

“Saber ver” y hacerlo con responsabilidad y de manera flexible es una meta para Ramos, quien llama la atención sobre los riesgos de una crítica marcada por

Exceso de datos. Carencia de visiones. Se confunde el arqueo con la percepción. Se confunde arte con historia. Y hasta se confunde la buena historia con su mueca empobrecida por el biografismo copiado. Se confunde también historia con chisme. Se confunde crítica con echar un cuento. Se confunde leer con ver. Se confunde instruir, aprehender y sentir con fichar lo que otros escribieron. Se confunde ‘buen arte’ con ‘arte consagrado’ por otros; y, por eso, muchos críticos del ‘nada-sirve’ sólo dedican un cierto afecto fundamental a algunos artistas muertos. (1988, p. 92)

La labor crítica debería tomar distancia del juicio como medio y fin, para afiliarse a un trabajo interdisciplinario que requiere el concurso de diversas miradas: la sociología, la antropología, el análisis literario, entre otros. Ya lo destacó Fevre en su momento: “Esto apuntaría a una función más interdisciplinaria de la crítica, más desatenta del objeto artístico, pero más profundamente ocupada por desentrañarlo” (Fevre, 1987, p. 57).

#### 4. LA CRÍTICA ¿EN TIERRA DE NADIE?

El ejercicio crítico fue objeto de un debate respecto de sus fines, métodos y posibilidades, por cuanto se le exigía salir del eje creador–obra de arte, incluso renunciar, como lo planteó Juan Acha (1984, p. 75) a “una actividad limitada a comentar parasitariamente o a analizar con sentido crítico los productos denominados obras de arte”, para inscribir el trabajo en una perspectiva de estudio vinculada a la complejidad sociohistórica del campo cultural:

la crítica de arte está hoy obligada, sin duda, a escrutar la realidad artística y a producir teorías o conocimientos de la misma, mediante criterios realistas, conceptos renovadores, instrumental actualizado o como quieran denominarse los recursos críticos más eficaces que hoy nos ofrece la cultura occidental. (1984, p. 275)

Desde esa perspectiva, el trabajo de la crítica derivaría hacia una construcción del acervo historiográfico, pero al mismo tiempo tendría que atender a una sistemática reflexión respecto a sus métodos y fines.

Pese a los esfuerzos por la sistematización de un quehacer que ha encontrado espacio propio en el devenir del arte venezolano, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, y a la profesionalización aportada por la formación que ofrecen los estudios universitarios de Arte, sigue siendo igualmente “crítico” para la crítica el acoso de la discontinuidad y la débil presencia en la escena pública, aun cuando buena parte de los aportes de los críticos se han difundido en los medios impresos nacionales (periódicos y revistas).

Si bien el canon funcionó como una suerte de articulador de la tradición crítica e historiográfica, la discontinuidad se profundizó en la medida en que la proyección del trabajo crítico se hizo a la sordina, alejado de las contingencias y pautas propias de lo que a lo largo del siglo XX fue su escenario: la prensa escrita. Del mismo modo, a la crítica del arte venezolano le ha faltado la necesaria revisión crítica e historiográfica de sus propios procesos y expresiones. Faltaría, pues, una crítica de la crítica constructora del canon.

Sobre la actividad del crítico de arte recaen los sentimientos encontrados de la desconfianza y, al mismo tiempo, del reconocimiento de su papel en la vida intelectual y artística de nuestros pueblos. Una tensión dilemática se dibuja en el devenir de la crítica de arte, si se toma en cuenta que esta actividad está obligada al desconcertante trabajo de servir simultáneamente a distintos amos:

el artista y los circuitos culturales; la obra como entidad misma y el propio quehacer crítico.

La anarquía así como el entronizamiento de valores comerciales antes que artísticos contribuyen a ese panorama de riesgos para el quehacer crítico. El debate sobre el papel de la crítica en la sociedad contemporánea se ha orientado a advertir respecto del peligro que supone la tácita alianza con el mercado del arte. En este contexto, la obra de arte es objeto de un proceso de fetichización, en el que es desnudada tanto de sus propiedades intrínsecas como de la naturaleza de su función (Noriega, 1979, p. 35). Este fenómeno alcanzó cumbres particularmente peligrosas en los años 80, bajo el influjo financiero que promovió el mercado del arte en el plano internacional, como lo expone Ramón Almela (2001):

La relación del arte con la política y la economía atravesó significantes cambios conformando un estilo descriptivo que cada vez perdía más contacto con la realidad vital del arte y con una actitud evaluativa como deber de la crítica. Así se transformó en un elemento del sistema del arte determinado por el turismo cultural y los imperativos del marketing artístico. Habría que preguntarse sobre las funciones que la sociedad delega al acto crítico.

La carencia de formas de organización (gremios) y de debate por parte de los críticos y el escaso reconocimiento social que tiene el oficio también se suman al saldo negativo que exhibe la crítica de nuestro tiempo. Piénsese en el intermitente papel que ha tenido el capítulo venezolano de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en los eventos internacionales de esta organización no gubernamental fundada en 1948 bajo el patrocinio de la Unesco. Como ejemplo, valga recordar que en dos décadas de Jornadas Internacionales de la Crítica, organizadas por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA), desde su primera edición, en 1978, hasta la convocatoria XII, en 1992, la participación venezolana no ha excedido de dos asistentes por evento, en el mejor de los casos. Cabe, no obstante, destacar la persistencia y el esfuerzo que algunos críticos venezolanos, como Bélgica Rodríguez, han dado a estas formas de organización.

Frente a los riesgos mencionados no han dejado de alzarse las voces de los propios críticos, dedicados al ejercicio de la autocrítica y conscientes de las limitaciones de una tarea intelectual caracterizada por la dispersión y la falta de otros estímulos diferentes del esfuerzo individual y de la pasión por el pensamiento crítico (Fevre, 1987).

La crisis de la crítica refleja, tanto ayer como hoy, una de sus más curiosas paradojas: mientras más se ha empeñado la crítica en alcanzar niveles elevados de organización, profesionalización y de integración interdisciplinaria, más débil ha sido y es su presencia en la vida pública. Lejos de lo que fue una práctica común en el periodismo cultural venezolano a lo largo del siglo XX, hoy son escasos los medios impresos que conceden espacios regulares a las columnas sobre crítica de arte. Salvo la sección que, bajo el título de “Formas visuales”, mantiene el crítico Juan Carlos Palenzuela en el diario *El Universal*, resultan escasas y puntuales las secciones dedicadas a evaluar, comentar, y reflexionar sobre el arte venezolano del presente.

Y fue el propio Palenzuela quien a finales de los años 90 del siglo pasado hablaba del “vasto silencio” que se imponía a la crítica de arte venezolana, sobre todo a partir del progresivo cierre de los espacios que tradicionalmente la prensa cultural dedicaba a esta actividad. Palenzuela se preguntaba entonces si existía la crítica de arte en el país y, antes que considerar la interrogante como ociosa, se servía de ella para dejar en el aire lo que calificó como una constatación triste: “no hay crítica puesto que no hay el ejercicio que ella significa, no hay la frecuencia –al menos semanal– del columnista, no hay los riesgos y revelaciones del debate” (Palenzuela, 1997, p. 7).

## 5. CONCLUSIÓN

Valioso y discontinuo ha sido el discurrir de esa práctica de interpretación y valoración del objeto artístico llamada *crítica de arte*. Su devenir en nuestro país ha corrido parejo con la conformación de la historiografía del arte venezolano y con el proceso de constitución del canon del arte nacional, en tanto las voces de la crítica han sido también las voces de la Historia del Arte.

La supervivencia de la crítica, como lo han hecho ver en su momento autores como Noriega (1979) y Fevre (1987), está en el replanteamiento del quehacer crítico, al proponer un trabajo más interdisciplinario, una profundización en la investigación que incluso permita desmitificar la función del crítico en términos de “lecturas”, registro e inventario del objeto artístico, pero al propio tiempo orientada a la indagación constante sobre ese mismo objeto. Esta puerta de salida, supone también replantearse el sentido creador de la crítica en sí misma, la búsqueda de nuevos modelos de diálogo con las comunidades artísticas, con las obras, los procesos de creación y con los públicos.



A la vez que se afirma el carácter multidisciplinario de la crítica, se plantea la necesidad de que esta renuncie a privilegiar su presencia dentro del circuito cerrado del mercado del arte, del consumo y de los rituales tradicionales de convalidación de la obra artística, para ganar un espacio en el que pueda confrontarse con su propio espejo: sus prácticas y visiones. Tarea pendiente: una historiografía de la crítica, una autocrítica de la crítica.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHA, J. (1984). *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Caracas: Galería de Arte Nacional.
- ALMELA, R. (2001). Norma y transgresión en las artes plásticas; un alegato por el artista que critica. Ponencia presentada en el Congreso Internacional “Universos discursivos, la palabra que no cesa”, Puebla, junio 2001. Disponible en [http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/Critica\\_artes\\_plasticas.html](http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/Critica_artes_plasticas.html) [consulta: 18 de diciembre de 2005].
- BAUER, H. (1981). *Historiografía del arte*. Madrid: Editorial Taurus.
- BLOOM, H. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- BOULTON, A. (1964). *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, tomo I. Caracas: Editorial Arte.
- BOULTON, A. (1966a). *Camille Pissarro en Venezuela*. Caracas: Editorial Arte.
- BOULTON, A. (1966b). *La obra de Armando Reverón*. Caracas: Ediciones de la Fundación Neumann.
- BOULTON, A. (1968). *Historia de la pintura en Venezuela. Época nacional*, tomo II. Caracas: Editorial Arte.
- BOULTON, A. (1969). *La obra de Rafael Monasterios*. Caracas: Gráficas Edición de Arte.
- BOULTON, A. (1972). *Historia de la pintura en Venezuela. Época contemporánea*, tomo III. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
- BOULTON, A. (1979). *Reverón*. Milán: Ediciones Macanao.
- BOULTON, A. (1989). *Cabré*. Caracas: Ediciones Macanao.
- BOULTON, A. (1990). *Mirar a Reverón*. Milán: Ediciones Macanao.
- BOURDIEU, P. (1999). *Razones prácticas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CALABRESE, O. (1995). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- CALZADILLA, J. (1967a). *El arte en Venezuela*. Caracas: Ediciones del Círculo Musical.
- CALZADILLA, J. (1967b). *El grabado en Venezuela*. Caracas: Fundarte.
- CALZADILLA, J. (1969). *El ojo que pasa*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- CALZADILLA, J. (1973). *Arturo Michelena*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
- CALZADILLA, J. (1975). *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*. Caracas: Inversiones M. Barquín.

- CALZADILLA, J. (1979a). *Armando Reverón*. Caracas: Ediciones Corpoven, Ernesto Armitano Editor.
- CALZADILLA, J. (1979b). *Obras singulares del arte en Venezuela*. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca.
- CALZADILLA, J. (1980). *Cabré*. Caracas: Sidor.
- CALZADILLA, J. (1981). *Espacio y tiempo del dibujo en Venezuela*. Caracas: Maravén.
- CALZADILLA, J. (1982). *Compendio visual de las artes plásticas en Venezuela*. Zamudio-Bilbao: Mica Ediciones de Arte.
- CALZADILLA, J. y BRICEÑO, P. (1977). *Escultura/escultores*. Caracas: Maraven.
- CALZADILLA, J. y ERMINY, P. (1975). *El paisaje como tema en la pintura venezolana*. Caracas: Edición Especial de la Compañía Shell de Venezuela.
- CHECA, F., GARCÍA, M. y MORÁN, J. M. (1992). *Guía para el estudio de la historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ESTEVA-GRILLET, R. (1991). *Desnudos no, por favor*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- DUARTE, C. (1979). *Museo de Arte Colonial, Quinta Anauco*. Caracas: Ediciones de la Asociación Venezolana de Amigos del Arte Colonial.
- DUARTE, C. (2001) *La vida cotidiana en Venezuela durante el período hispánico*, tomos I y II. Caracas: Fundación Cisneros.
- FEVRE, F. (1987). Las formas de la crítica y la respuesta del público. En D. Bayón (comp.), *América Latina en sus artes*, (45-61). México: Siglo Veintiuno Editores-Unesco.
- GUANIPA, M. (en prensa). El discurso incómodo. La crítica en la prensa venezolana, años 70 y 80. *Anuario ININCO/Investigaciones de la Comunicación*, 17.
- KERMODE, F. (1988). *Formas de atención*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- KIZER, G. (coord.). (1998). *Retrospectiva de la Escuela de Artes 1978-1998*. Caracas: Escuela de Artes, Universidad Central de Venezuela.
- MONTALDO, G. (2001). *Teoría crítica, teoría cultural*. Caracas: Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.
- NORIEGA, S. (1979). *La crítica de arte en Venezuela*. Mérida: Departamento de Arte de la Universidad de Los Andes.
- NORIEGA, S. (1997). *Historia del arte. Problemas y métodos*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- PALENZUELA, J. C. (1997). *El mirón insistente*. Caracas: Grupo Editorial Ballgrub.
- PÉREZ ORAMAS, L. (1992). Armando Reverón y el arte moderno. En *Reverón*, Catálogo de la Exposición Antológica Armando Reverón (1889-1954), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.
- PICÓN SALAS, M. (1983). *Viejos y nuevos mundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- RAMOS, M. E. (1988). ¿Crítica para poder? *Analys-art*, 4, 83-96.
- RODRÍGUEZ, B. (2002). Bibliografía de la plástica en Venezuela. *El Nacional*. Caracas, 13 de febrero de 2002, p. 9.
- VENTURI, L. (1982). *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.