

Artículos

El fenómeno de la enunciación en el contexto de la crítica de arte: reflexiones desde la intermedialidad

The Phenomenon of Enunciation in the Context of Art Criticism:
Reflections from Intermediality

Le phénomène de l'énonciation dans le contexte de la critique d'art :
réflexions sur l'intermédialité

María Andrea Giovine Yáñez

Universidad Nacional Autónoma de México

andreagy@unam.mx

Resumen

El presente texto tiene como objetivo plantear que la crítica de arte —en tanto mediación a través del lenguaje verbal de algo que está codificado mediante otro lenguaje, como el visual, el sonoro o el performativo— es una modalidad de enunciación específica. Por una parte, se definirá como una operación intermedial y, por otra, se describirán dos tipos de crítica de arte —la crítica de arte lírica y la crítica de arte historiográfica— en los que en la enunciación se emplean diferentes recursos y con un impacto distinto en la forma en que el enunciatario se relaciona con el objeto de la crítica para re-crear la obra por medio de las palabras que se encuentra escuchando o leyendo. Los ejemplos abordados corresponden a la obra de Rufino Tamayo, pero lo planteado puede extrapolarse a otros artistas y críticos.

Palabras clave: enunciación, crítica de arte, intermedialidad, mediación, éfrasis

Abstract

The aim of this text is to propose that art criticism—as a mediation through verbal language of something that is codified through another language, such as visual, sound or performative—is a specific modality of enunciation. On the one hand, it will be defined as an intermedial operation and, on the other, two types of art criticism will be described—lyrical art criticism and historiographic art criticism—in which different resources are used in the enunciation with a different impact in the way in which the person who listens or reads the

critique relates to the object of criticism in order to re-create the work through the words of the critic. The examples belong to Rufino Tamayo's work, but what is stated here can be applied to other artists and critics.

Keywords: enunciation, art criticism, intermediality, mediation, ekphrasis

Résumé

L'objectif de ce texte est de soutenir que la critique d'art - en tant que médiation à travers le langage verbal de quelque chose qui est encodé à travers un autre langage, comme le visuel, le sonore ou le performatif - est une modalité d'énonciation spécifique. D'une part, elle sera définie comme une opération intermédiaire et, d'autre part, on décrira deux types de critique d'art - la critique d'art lyrique et la critique d'art historiographique - dans lesquels l'énonciation utilise différentes ressources, avec un impact différent sur la manière dont l'énonciataire se rapporte à l'objet de la critique afin de re-crée l'œuvre à travers les mots qu'il écoute ou qu'il lit. Les exemples donnés correspondent à l'œuvre de Rufino Tamayo, mais ce qui est exposé peut être extrapolé à d'autres artistes et critiques.

Mots-clés : énonciation, critique d'art, intermédialité, médiation, ekphrasis

*Tamayo usa su creación para atar y desatar
el destino del hombre que llega a los astros,
sin perder por ello sus raíces terráneas.
Rufino Tamayo nos devuelve a la
trenza de las inscripciones cíclicas.
La vida se hizo sangre de todos los días.*

Miguel Ángel Asturias, *Los signos existen*

Introducción

La crítica de arte, sin duda, implica condiciones de enunciación específicas. En cuanto al papel del enunciador, el crítico de arte no es un observador neutral, sino un participante activo en el proceso de interpretación de la obra y en la construcción de sentido; la percibe mediante sus sentidos y la describe, valora y media a través de sus propios parámetros, de su repertorio y visión del arte, del mundo y del lenguaje. Su voz y perspectiva están presentes en el texto, guiando al enunciatario por medio del análisis y la evaluación de la obra.

El objetivo general del presente texto es plantear las especificidades de la crítica de arte en términos de enunciación, dado que tiene lugar una mediación entre lo que se ve y lo que se dice sobre aquello que se ve. Los objetivos específicos consisten en mostrar cómo la ékphrasis, en tanto figura de descripción, es uno de los recursos principales de la crítica de arte, y desglosar lo que para mí son dos tipos de crítica de arte que se construyen a través de recursos discursivos distintos: la crítica de arte lírica, más connotativa, y la crítica de arte

historiográfica, más denotativa. Por razones de extensión, no será posible abordar ejemplos de distintos artistas con sus respectivos críticos, por lo que me centraré exclusivamente en el caso del pintor oaxaqueño Rufino Tamayo y algunos de sus principales críticos, como Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz. Si bien habría sido rico optar por mostrar ejemplos de diversos artistas e incluso de distintas épocas y geografías, el tema habría desbordado por mucho el límite de páginas de un artículo. Sin embargo, lo que aquí expongo puede ser extrapolado a otros artistas y otros críticos pues, en todos los casos, la crítica de arte es una operación intermedial de enunciación, que es lo que me propongo plantear, independientemente del caso de estudio elegido.

Por lo general, la crítica es llevada a cabo por alguien con autoridad en el campo artístico, de modo que su visión, interpretación y valoración tienen la finalidad de “revelar”, “develar”, “instruir”, “invitar” al receptor a concebir una obra, un autor, una postura estética, un movimiento artístico o una exposición de una determinada manera. La subjetividad del crítico es inevitable y es precisamente una condición inherente a la enunciación, pero debe estar fundamentada en un conocimiento profundo del arte, la historia del arte y sus dinámicas de producción, circulación y recepción.

“La enunciación es esa puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización” (Benveniste, 1999, p. 82), de modo que el acto del habla supone la apropiación del “aparato formal de la lengua” por parte del enunciatario, quien convierte así la lengua en un discurso compuesto de enunciados en los que interactúan las palabras con su sentido y su significación específicos. El carácter dialógico de la comunicación implica necesariamente considerar en el esquema a aquel que co-construye el significado, el receptor, alocutario o enunciatario.

En cuanto al enunciatario, el crítico de arte escribe para un público específico, que puede ser desde expertos en arte hasta públicos no especializados interesados en ampliar sus conocimientos o en acercarse a alguna manifestación artística. Una de las características más importantes de la crítica de arte es que el crítico, con base en el lenguaje verbal, tiene que presentar al enunciatario aquello que originalmente está codificado a través de otros lenguajes: el visual, el sonoro, el performativo. Por ello, en la crítica de arte conviven la exposición, la descripción y la argumentación, y se echa mano de figuras retóricas como la éfrasis, el símil, la metáfora, la sinestesia. El crítico debe ser capaz de describir con precisión la obra de arte, analizar sus elementos formales y conceptuales y emitir un juicio crítico sobre su valor estético. Sin embargo, no existe un consenso sobre cómo describir una obra de arte ni por dónde empezar exactamente (medidas, colores, forma, composición, técnica, tema, evocaciones), pero, aunque pretendamos centrarnos en las características materiales, formales y técnicas —que son más contundentes y “objetivas” que aquello que una obra nos evoca o nos invita a imaginar—, no hay dos críticos de arte capaces de describir

ni expresarse de manera idéntica sobre una obra. Si bien, al final, la apreciación del valor estético puede coincidir, la forma de configurarlo discursivamente será única en cada caso.

Kerbrat-Orecchioni (1997) trató de sistematizar las complejidades que implicaba el proceso de enunciación. En su obra, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, retoma distintos planteamientos de Jakobson, incluyendo su esquema sobre el funcionamiento de la comunicación verbal, para proponer finalmente un nuevo esquema que considera al receptor como un agente activo en el proceso de comunicación, que participa del acto con los mismos elementos que lo hace el emisor: competencias lingüísticas y paralingüísticas, ideológicas y culturales, además de ciertas determinaciones y restricciones propias del universo del discurso. Una de las aportaciones de Kerbrat es reconocer el carácter circunstancial del enunciado y buscar los elementos en los que aparecen las marcas de subjetividad, algo que resulta fundamental en el contexto de la crítica de arte.

Además de los planteamientos de Kerbrat, es esencial tomar en cuenta otras posturas, como las de Mijaíl Bajtín, recuperadas por Tatiana Bubnova (2005), ya que resaltan las problemáticas del proceso de comunicación enunciativa, abriendo paso a la multirreferencialidad dialogada y situada en un horizonte lingüístico social determinado, sin tener como meta la identificación de unidades formales de la lengua para su análisis, proponiendo así una diferenciación entre la oración como unidad de la lengua y el enunciado como unidad del discurso: es el discurso en su proceso de enunciación el que genera y actualiza la lengua.

La crítica de arte es un tipo de discurso que representa un proceso de mediación a través del lenguaje verbal, y hace lo posible por que el enunciatario cuente con suficientes elementos para imaginarla y comprender su configuración: se habla de una pintura, una escultura, una pieza musical, un filme, una escenificación teatral o dancística, una performance, obras, en muchas ocasiones, multimediales de cuyas características se pretende dar cuenta mediante el lenguaje verbal.

Los objetivos de la enunciación en el contexto de la crítica de arte son describir, informar, interpretar y evaluar una obra de arte. La crítica difunde el quehacer artístico y ayuda al enunciatario a tener más elementos contextuales, históricos, técnicos, formales y estéticos para comprender mejor la obra, exposición o manifestación artística, así como apreciarla en su contexto histórico y cultural, y formarse una opinión sobre ella, la cual transmitirá al enunciatario a través de los recursos del lenguaje verbal que, esencialmente, son distintos a los recursos de la manifestación artística que sirve de base al proceso de enunciación. Además, la crítica de arte suele tener un objetivo persuasivo, que busca convencer al lector del valor o el significado de la obra.

El contexto de las artes no verbales está estrechamente vinculado al contexto de la enunciación y a la presencia del lenguaje verbal, que contribuye a co-construir las obras. La

historia del arte es, en buena medida, la historia de aquello que se ha dicho sobre el arte; es una historia de las ideas estéticas que se enuncian mediante palabras. En el estudio del arte, además de las obras, estudiamos aquello que otros han dicho sobre ellas. La forma en que se han concebido y recibido se cristaliza en palabras, por medio de los distintos canales de comunicación de la historia del arte y la crítica de arte. El título de las obras es ya en sí mismo un elemento verbal que describe, metaforiza, sintetiza, ironiza sobre aquello que está configurado a través de la imagen fija, la imagen en movimiento, el sonido (Giovine, 2020, pp. 71-95). Las cédulas son otro tipo de elemento discursivo que, en muchos casos, ayuda a orientar la recepción e interpretación de una obra por parte del público, así como el discurso que se genera en torno al arte contemporáneo y que se vuelve parte de la obra, explicándola, contextualizándola, legitimándola, o bien, convirtiendo los objetos en dispositivos simbólicos.

1. La crítica de arte como operación intermedial y sus implicaciones para la enunciación

Junto con la palabra “medio”, el término “intermedialidad” ha generado su propio debate desde las últimas décadas del siglo XX y con mayor énfasis en lo que va del XXI. El prefijo latino “inter” hace referencia a algo que se comparte entre varios elementos, pero, al mismo tiempo, indica mutualidad y reciprocidad. Las primeras referencias al término aparecen en la *Poética* de Aristóteles, pero se atribuye a Dick Higgins su uso más o menos novel en el ensayo “Intermedia” (2001[1966], pp. 49-54).

El término “intermedialidad” podría haber sido utilizado por primera vez en 1983 por Hansen Löve (pp. 291-260), aunque, según Higgins, la palabra “intermedia” había sido usada ya por Samuel Taylor Coleridge. Desde los años ochenta se han ido desarrollando los estudios intermediales y su objeto de estudio son las relaciones entre medios y sus implicaciones semióticas, cognitivas y culturales. A medida que dicho campo de estudio se ha ido especializando han surgido otros términos como “multimedialidad” o “transmedialidad”, que aluden a condiciones específicas de relaciones entre medios, ya sea en la coexistencia de unos con otros (como sucede, por ejemplo, en la ópera) o en la traducción o traslación de unos en otros (como sucede cuando una novela se convierte en filme). Se reserva el término “intermedialidad” para aquellas obras constituidas por varios medios que no pueden separarse sin que éstas pierdan significación completa (es el caso de los caligramas o de los memes, por ejemplo). De entre todas las relaciones intermediales, las más numerosas son las que vinculan la esfera de lo visual con la esfera de lo verbal. Por ello, son las únicas que cuentan con un término específico y se engloban en lo que se denomina “iconotextualidad”.

La crítica de arte¹ es una operación intermedial, específicamente iconotextual, en la cual tienen lugar procesos de transmedialidad (traducción de un medio a otro) y traducción intersemiótica (traducción de un sistema de signos a otro). Una obra visual configurada mediante los recursos de la visualidad es percibida por un enunciador que, luego de tener un encuentro intersubjetivo con ella, la traduce a palabras para que el enunciatario la recree en su mente (en ocasiones, los textos de crítica incluyen imágenes reproducidas de las obras a través de una mediación fotográfica y de procesos de traducción medial y material) (Giovine, 2023, pp. 135-158).

Si concebimos la crítica de arte como una operación iconotextual, es decir, como una relación entre dos universos mediales y semióticos —el de los signos verbales y el de los signos visuales de los cuales surgen los primeros—, podríamos apuntar, para comenzar, que se trata de una de las diversas formas en que el lenguaje verbal tiene presencia en el mundo de las imágenes. Además, si reconocemos que la mirada es algo que se construye y que las estructuras de la percepción no son innatas, sino adquiridas y desarrolladas dentro de un contexto cultural y estético determinado —como demostraron en su momento Ernst Gombrich *et al.* (1972) y Maurice Merleau-Ponty (1975), y como siguen afirmando muchos más como W. J. T. Mitchell (1994), José Luis Brea (2005) o Peter Wollen (2007), entre otros—, y si damos por sentado que la crítica de arte es un modo de enunciación que emplea el lenguaje verbal y que éste contribuye (o mejor dicho es el vehículo de mediación) a construir una mirada de una obra, un artista o una exposición, conviene reflexionar sobre sus estrategias discursivas y sus canales de circulación.

A este respecto, Walter Benjamin (1919), al reflexionar sobre el papel que podía tener la crítica, llegó incluso a preguntarse si el crítico de arte podía ser considerado creador, o mejor dicho co-creador de la obra, dado que es capaz de modelarla y cambiar su sentido o hacernos ver una obra interpretada o relacionada con cierto significado. Aunque no lo expresó en esos términos, al proponer que la obra tiene una dimensión material (la del artista) y otra discursiva (la de la crítica), Benjamin estaba poniendo de manifiesto el carácter intermedial o iconotextual de la crítica de arte. Por ello, me parece pertinente plantear la naturaleza de la crítica como una práctica de construcción de la mirada mediada por el lenguaje verbal y sus estrategias de enunciación.

¹ Al hablar de “arte” me referiré específicamente a las artes plásticas, pues detenerme en el lenguaje de la crítica musical, cinematográfica y de las artes vivas requeriría una extensión de la que no dispongo en el presente texto, así como conocimientos especializados que se me escapan. Me interesa centrarme en lo que sucede cuando una obra codificada a través de elementos visuales, gracias a la labor del enunciador, se traduce a elementos verbales para que el enunciatario, a su vez, la perciba a través de dichos elementos verbales y la traduzca a imágenes mentales.

Como ejemplo de la crítica como construcción de la mirada desde la enunciación verbal, quisiera citar a Teresa del Conde (2014), quien, en el capítulo “Rufino Tamayo: las palabras de los otros”, menciona lo siguiente con respecto a la pintura “La familia”:

Una de las pinturas más importantes de su producción postrera es *La familia*, de 1987, exhibida en exposiciones de gran importancia antes y después de la muerte del maestro. Es una composición condensadamente estructurada tanto en formas como en color: pintura ‘seca’ como la de Cézanne (p. 290).

Del Conde menciona que, sobre esta pintura, el crítico e historiador del arte Edward J. Sullivan escribió lo siguiente a propósito de la exposición de Tamayo en la Galería Marlborough: “Hay simplicidad visual así como también implicación de ternura y de afecto familiar, en tanto que el brazo de la madre se agarra al del padre, mientras que son contemplados por un niño que desde abajo mira a sus padres con adoración” (p. 291).

En la línea siguiente, del Conde afirma:

Yo veo todo lo contrario. La madre está cegada y esconde hacia atrás su brazo libre en vez de extenderlo hacia la criatura. El padre parece mirar al niño, pero si así es, su mirada es más autoritaria o sorprendida que tierna. [...] La criatura [...] extiende efectivamente los brazos, con lo que se forma un segmento tendido de arco, casi perfecto en su simetría, echando hacia atrás la cabeza con objeto de mirar hacia arriba. Al hacerlo parece contener a sus padres —defenderse de ellos acaso—, al tiempo que implora, no a ellos sino al cielo, al universo, si se quiere al Altísimo, protección y benevolencia (p. 291).

Sullivan y del Conde nos invitan a mirar esta obra en formas completamente diferentes, y esa invitación se construye a partir de los campos léxicos que elige cada uno y de lo que sus palabras deciden focalizar en la descripción. ¿Es una escena de ternura o de autoritarismo? ¿Y esto está en el cuadro de Tamayo o en la mirada del crítico y, por tanto, del enunciatario? ¿Desde dónde enuncian uno y otro y cómo construye el enunciatario una interpretación de la obra a partir de lo enunciado?

2. Écfrasis y enunciación

Un tipo de traducción intersemiótica es la écfrasis, uno de los procedimientos más empleados en la escritura del arte, ya sea con fines de historiar, analizar, teorizar, describir o hacer crítica. La écfrasis es un fenómeno del lenguaje, una figura retórica de descripción que busca aproximar al enunciatario a aquello que la persona que enuncia está viendo. James Heffernan (1991) la define como “una representación verbal de una representación visual” (p. 297).

Se trata de una figura retórica que ha hecho surgir el interés de numerosos estudiosos tanto de la imagen como de la palabra —Peter Wagner (1996), Michael Riffaterre (2000), Luz

Aurora Pimentel (2003), Irene Artigas (2013), entre muchos otros). Si atendemos a la flexibilidad de esta definición, en muchas ocasiones, al hablar sobre arte hacemos uso de esta figura.

Resulta fundamental distinguir entre lo que, a partir de su intención y sus recursos de enunciación, he denominado écfrasis denotativa y écfrasis connotativa. La primera es una modalidad de descripción vívida y detallada que, mediante palabras, busca traer a la mente del receptor algo que no está frente a su vista, intentado describirlo de la manera más objetiva posible. Un ejemplo sería el siguiente: En el mural “Dualidad”, de Rufino Tamayo, vemos el enfrentamiento de una serpiente y un jaguar. En el lado izquierdo, donde se encuentra la serpiente, hay un sol. En el lado derecho, donde está el jaguar, hay una luna. Los colores son intensos y establecen un claro contraste.

Diversos géneros de la escritura del arte se sirven de la écfrasis denotativa; es decir, entrelazan periodos textuales descriptivos (ecfrásticos) con periodos expositivos y argumentativos. Por su parte, la écfrasis connotativa tiene una dimensión creativa, subjetiva. Un ejemplo sería el siguiente: En el mural “Dualidad”, de Rufino Tamayo, la lucha entre el bien y el mal, eternizada a través de dos figuras míticas que remiten al origen del tiempo, impacta al espectador, que se convierte en centro gravitatorio de un cromatismo cósmico.

En algunos casos (los muchos poemas sobre cuadros que existen, por ejemplo), la écfrasis es un género literario —especialmente de la poesía, aunque también hay textos ecfrásticos en prosa— que consiste en explorar de qué manera el lenguaje verbal puede (o no) lograr que los efectos de una obra visual se generen a través de la materia verbal; es una traducción intersemiótica, una traducción medial de efectos y procedimientos. Los poemas que constituyen el libro *A la pintura*, de Rafael Alberti (1968), es un ejemplo de écfrasis connotativa.

La écfrasis es el resultado de una interpretación por parte del enunciador; o sea, la obra no consiste en una copia del objeto visual, sino en una explicación de la interpretación verbal producida a partir de la imagen. Como señala Roberto Cruz Arzabal: “En el enfoque retórico es más importante lo que la ecfrasis pueda decirnos sobre la naturaleza de la representación visual, incluso si esto se hace a partir de las referencias a obras artísticas” (2019, p. 139).

Las operaciones de traslación que tienen lugar en la crítica son el eje de la enunciación. Veamos un par de ejemplos. El primero, tomado del texto “Definiciones de Tamayo” de Octavio Paz: “Tamayo extrema la búsqueda: crea el acorde dentro de un solo color. [...] La limitación se vuelve abundancia: universos azules y verdes en un puñado de polen, soles y tierras en un átomo amarillo, dispersiones y precipicios de los blancos, golfos del violeta” (1988, p. 112). A través de los campos semánticos elegidos, Paz nos muestra un Tamayo cósmico que crea mundos desde la escala más amplia, universal, hasta la más pequeña, invisible, incluso del polen y los átomos. Más adelante, leemos lo siguiente:

El hombre que aparece en la pintura de Tamayo es casi siempre el hombre solitario. Si alguna vez tiene un acompañante, éste es su sombra. Desprendido de su mundo circundante, el hombre solo, muy solo, frente al cosmos. El hombre de Tamayo está henchido de tristeza o bien desborda alegría; ríe y, a veces (*Murió llorando*), llora, toca —para sí solo— la flauta, medita para sí, contemplando el firmamento. No lo hacen sufrir las tragedias, tensiones y conflictos que surgen de la convivencia humana. Su sufrimiento brota de él mismo, de sus preguntas sin contestación, de su ansia de comprender lo incomprensible, de su humanidad que lo aísla dentro de un mundo ávido de dinero, de poder, de éxito (p. 113).

En este fragmento, Paz se detiene en los personajes de Tamayo y destaca su soledad y la ofrece al lector no como cualquier tipo de soledad, sino como una soledad cósmica, ontológica. No es de extrañar que, entre todas las posibilidades, el escritor destaque precisamente la soledad, un tema importante para él. Ve en esos seres lo que él quiere ver. “Un mundo ávido de dinero, de poder, de éxito” es una crítica de Paz que proyecta en los personajes de Tamayo, pero que quizá esté más en su mirada de crítico que en la de Tamayo como pintor. De ahí que Benjamin hablara sobre la co-participación del crítico en la obra, al ofrecer una capa de significación que no necesariamente estaba originalmente en ella, pero que, luego, se convierte en parte de la obra, al menos para quien la lee.

3. La crítica de arte como un tipo de discurso específico: crítica lírica y crítica historiográfica

A continuación, me permitiré proponer dos tipos de crítica de arte que están en consonancia con los dos tipos de écfrasis abordados en el apartado anterior: la crítica de arte lírica, en la cual predomina la écfrasis connotativa, y la crítica de arte historiográfica, en la cual predomina la écfrasis denotativa.

La crítica de arte es un fenómeno de enunciación en tanto se realiza a través de mecanismos discursivos elegidos por quien enuncia para conseguir un efecto en el enunciatario. Teresa del Conde, en el ensayo “Algunos principios básicos en la crítica de arte”, que se encuentra en su libro *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*, pone de manifiesto que la crítica de arte es un fenómeno de enunciación al afirmar lo siguiente: “La crítica de arte es un género literario; nació entre escritores” (2014, p. 290). Aunque podríamos cuestionar si lo es o no, es por todos bien sabido, y basta pensar en ejemplos paradigmáticos como Diderot o Baudelaire (o en nuestro contexto mexicano del siglo XX, Tablada, Villaurrutia y otros contemporáneos como Maples Arce, Vela, Paz, Fuentes, Monsiváis o García Ponce), que la pluma de los literatos siente una atracción indudable por escribir sobre arte. Si pensamos que el crítico de arte como figura diferenciada es relativamente reciente y que esta tarea solía estar en manos de los propios artistas, o bien de escritores que, además de dedicarse a la literatura, ejercían el periodismo cultural en sus múltiples facetas, incluida

la crítica de arte, resulta evidente que las estrategias discursivas de la crítica de arte (y su evolución) son un reflejo de estas circunstancias.

Con respecto a la afirmación de del Conde de que la crítica de arte es un género literario, en el presente texto he sostenido que la crítica de arte es una modalidad discursiva, una modalidad de enunciación, porque precisamente su devenir histórico da muestra de que no se circunscribe a lo estrictamente literario ni en sus formas ni en sus alcances, sobre todo cuando pensamos en la crítica historiográfica que, de manera deliberada, busca evitar los tpos y recursos de la crítica lírica, que sería la que algunos asociarían a un género literario. Por otra parte, todos los espectadores que asisten a una obra de arte, aun cuando no se propongan formalmente a ejercer de críticos de arte, expresan sus consideraciones a través del lenguaje verbal: comentan sus impresiones, las reflexiones y emociones que la obra les produce y traducen la experiencia estética de lo visual, lo sonoro, lo performativo al lenguaje verbal, ejerciendo la mediación semiótica sin que necesariamente se corresponda con un género literario como tal.

Así como en épocas recientes se ha consolidado la figura del “curador” tal y como lo concebimos actualmente, también desde hace pocas décadas se ha desarrollado la figura del crítico de arte como sujeto independiente del ejercicio de la literatura y del ámbito de la creación (Justino Fernández, Raquel Tibol, Teresa del Conde, Ida Rodríguez Prampolini, entre otros, son plumas que ubicamos desde la crítica y el análisis del arte con obvia autonomía del ámbito literario, por ejemplo). En paralelo a este proceso, el lenguaje de la crítica ha generado una suerte de autonomía discursiva, caracterizado por la descripción, la denotación, la contextualización y la historicidad, alejándose de los modos de expresión del discurso literario y generando sus propias estrategias comunicativas. Como puede intuirse, la crítica de arte, como cualquier otra modalidad de enunciación específica, tiene su propio devenir histórico, en el cual ha visto distintas tendencias acordes a los sujetos que se dedican a ella, sus intenciones comunicativas, el medio a través del cual se difunde la crítica y el público al cual está dirigida.

Este tipo de discurso del crítico de arte tiene algunas colindancias con el del historiador del arte o con quien se dedica a hacer filosofía del arte, pero su destinatario es distinto y eso lo cambia todo: el lector implícito de quien hace historia del arte y filosofía del arte suele ser un especialista en arte (a menos que escriba textos de divulgación), mientras que el de la crítica de arte suele ser el público en general, aunque, por supuesto, un público interesado en el tema y hasta cierto punto sensibilizado con algunos elementos esenciales para comprender aquello que el crítico plantea. En muchos casos, el historiador, el crítico, el periodista convergen en una misma persona que escribe sobre arte con distintas finalidades y pensando en lectores distintos según el canal de distribución del texto y su intención. Los medios también influyen en el tipo de crítica formulada: la sección de cultura de un periódico en general, una revista sobre arte contemporáneo, un blog de

alguien que escribe sobre arte o el propio sitio web de un museo, son marcos mediales que influyen también en el tipo de crítica que se escribe para ellos y, por supuesto, en su configuración discursiva.

Tabla 1

Crítica lírica y crítica historiográfica

Crítica de arte lírica	Crítica de arte historiográfica
<ul style="list-style-type: none"> – Uso de tropos: analogías, metáforas, metonimias, sinestesias, hipérboles, antítesis, paradojas, oxímoros, paralelismos – Visión metafórica de la obra – Se suele hacer explícita la relación entre lo pictórico y lo poético – Énfasis en lo subjetivo y en la subjetividad del autor de la crítica – Exacerbación de la mediación a través del énfasis en la metáfora – El lenguaje (tanto verbal como visual están en el centro) 	<ul style="list-style-type: none"> – Proporciona datos duros sobre el artista y la obra – Se interesa por las taxonomías – Hace genealogías y comparaciones – El lenguaje es denotativo y pretendidamente objetivo – No necesariamente se enfatiza la subjetividad del autor de la crítica – Se enfatiza el contexto

Los escritores, la mayoría poetas, que se dedican a la crítica de arte construyen los textos con muchos de los recursos retóricos que están acostumbrados a usar en su literatura, por lo que, en ese caso, no sólo estamos hablando de que la obra visual está mediada por el lenguaje, sino por un lenguaje lírico, que ya de por sí es mediación exacerbada, generalmente lleno de tropos que, como sabemos, tienen la función de ser un rodeo lingüístico. Así pues, el símil, la metáfora, la alegoría, la metonimia, la paradoja, el oxímoron, la hipérbole, suelen ser una constante en esta crítica de arte. Además, para los poetas críticos de arte, otra constante es el referirse a lo pictórico a través de la analogía directa con lo poético. Todo lo anterior genera diferencias entre lo que aquí denominaré, para efectos prácticos, “crítica lírica”, *versus* “crítica historiográfica”; la primera marcada por un lenguaje literario y la segunda, por un lenguaje y una serie de estructuras discursivas propias de la historiografía del arte en donde imperan la descripción, la narración historiográfica y la denotación. El lenguaje de la crítica merece la pena ser analizado desde el ámbito de la retórica y del análisis del discurso. Me ocuparé aquí únicamente de la crítica lírica, pues, en tanto fenómeno intermedial, iconotextual, me resulta mucho más potente lo que sucede en ella en términos retóricos y de enunciación.

Es importante señalar que, en el uso del lenguaje verbal que remite a lo visual, la metáfora está muy presente, incluso en los casos de los críticos que no se dedican a la poesía. La representación verbal metafórica del arte no verbal, o el referirnos a las artes mediante el uso de metáforas, es un tema apasionante que merecería atención aparte. En “La universalidad de la metáfora en el arte”, Carlos Alberto Ospina, en alusión a Gadamer, afirma que “no podríamos percibir el efecto transfigurativo del arte si no aceptamos el concepto de identificación artística según el cual en arte algo es lo que la obra metafóricamente dice que es” (2010, p. 182). Ante la crítica, una obra de arte, que ya en sí misma es mediación de la realidad, se vuelve a mediar a través del lenguaje, dejándonos con una mediación de una mediación. Dado que opera como un *tertium comparationis*, toda metáfora es mediación: es caminar hacia el sentido a partir de una desviación semántica que nos deja ver la realidad de una manera renovada.

En las artes no verbales, la metáfora es quizá la figura más presente, y los procesos de metaforización han acompañado la historia del arte en distintos momentos con más o menos fuerza. Los *ready-mades* de Marcel Duchamp, que inauguran el arte moderno, por ejemplo, consisten en convertir objetos de la vida cotidiana en dispositivos simbólicos a través de un proceso de metaforización. Si bien el arte siempre es mediación de la realidad, la metáfora no siempre está presente en el arte y su uso depende de las intenciones autorales. Se trata de un tema que valdría la pena analizar de manera separada.

Por ejemplo, Raquel Tibol (1992) menciona que en la paleta de Tamayo “los colores olvidan su valor original y [...] adquieren una riqueza frutal de cosa viva” (p. 145). Nótese la metáfora “riqueza frutal de cosa viva”. En ese mismo texto, menciona lo siguiente:

Tamayo se define por la fantasía desligada de lo temporal; si los realistas hincan su búsqueda en el rostro cierto de las circunstancias, Tamayo, con un humor sutil, mixtura de Rabelais y Julio Verne, se evade de lo concreto, rompe los cerrojos terrenales y se obsequia a sí mismo la libertad de conquistar un ámbito cósmico, abandonándose a una perplejidad dionisiaca ante lo inmensurable (p. 148).

Aquí, Tibol alude a dos escritores, Rabelais y Verne, para explicarnos intermedialmente la tesitura pictórica de Tamayo, y lo que enuncia construye una metáfora extendida de la obra del pintor: “conquistar un ámbito cósmico”, “perplejidad dionisiaca ante lo inmensurable”.

En el artículo “Los nuevos pintores”, que Villaurrutia (1925) escribió tempranamente, anunció a Rufino Tamayo y a Agustín Lazo como “los nuevos pintores: rebeldes y libres” (p. 30). Además, en el catálogo de la exposición de 1926, advirtió por vez primera la correspondencia entre el temperamento artístico de Tamayo y la poesía de Carlos Pellicer (analogía intermedial que sería retomada en muchas ocasiones posteriores y por distintas voces), al señalar, a través del guiño intertextual, que “todo lo que toque [el pintor] se llenará de sol”. Así, Villaurrutia resumió su impresión de la pintura de Tamayo como “grito y color”

y “grito silencioso” (nótense la sinestesia y el oxímoron). Siguiendo con la sinestesia, Ortiz de Montellano también vincula su apreciación de la plástica de Tamayo con la esfera de lo acústico, al apuntar que Tamayo “logra acordes precisos de belleza”, “en colores que sienten sus ojos agudos como las notas de las canciones populares” (citado en Madrigal, 2012, s. p.): mediación de la mediación de la mediación.

Por su parte, otro poeta, Luis Cardoza y Aragón (2003[1940]), en su texto dedicado a Rufino Tamayo, *La nube y el reloj*, plantea que en la pintura del artista oaxaqueño “Todos los objetos se vuelven porosos a lo eterno” (p. 139): una frase por demás metafórica. Más adelante, menciona lo siguiente: “Más que sensibilidad, hay sensualidad en la obra de Tamayo. No es delicado, sino sensual. Su brutalidad es exquisita. Pinta una rosa como un elefante recoge un alfiler” (p. 141). Nótense la antítesis, la analogía imposible e hiperbolizada al decir que “pinta una rosa como un elefante recoge un alfiler” (p. 141). Esta enunciación figurada se enriquece con todo tipo de tropos, como la sinestesia que, en el campo de las artes, permite una aproximación multisensorial a una obra: “Me complace el virtuosismo de su ojo y de su tacto. Su ojo que toca y su tacto que canta” (p. 475).

Octavio Paz, gran admirador de la obra del pintor oaxaqueño, le dedicó varios textos, entre ellos el célebre “Tamayo en la pintura mexicana”, que escribió en noviembre de 1950 como comentario a la primera exposición del pintor en París, y que luego se publicó en *Las peras del olmo*, en 1957. En este texto, Paz desarrolla la metáfora del vuelo en relación con Tamayo. Además, con respecto a la naturaleza arriesgada y radical de la búsqueda estética de Tamayo, Paz menciona que es capaz de saltar los límites “seguro de sus alas”: “Nacida bajo el signo del rigor y la búsqueda, la pintura de Tamayo se encuentra ahora en una zona de libertad creadora que la hace dueña del secreto del vuelo sin perder jamás el de la tierra, fuerza de gravedad de la inspiración. El lirismo de hoy es fruto del ascetismo de ayer” (1994[1950], p. 642).

Asimismo, Paz rescata la percepción de Tamayo como pintor solar (en sí misma una metáfora) que ya venía de Villaurrutia, y dice lo siguiente:

Tamayo es un hijo de la tierra y del sol. [...] La unidad esencial del mundo se manifiesta como dualidad: la vida se alimenta de la muerte. El elemento solar rima con el lunar. La luna que arde en algunos de sus cuadros rige el hieratismo de esas mujeres que se tienden en posición de sacrificio. [...] Porque Tamayo sabe instintivamente que México no sólo es un país hosco y trágico, sino que también es la tierra del colibrí, de los mantos de pluma, de las “piñatas” y de las máscaras de turquesa (1994[1950], p. 645).

Esta manera de Paz de concebir la pintura de Tamayo permeó hasta la actualidad, cuando seguimos viendo en su obra, gracias también a la crítica, esa dualidad entre tierra y sol, entre vida y muerte, entre fiesta y solemnidad.

Conclusión

El presente texto tuvo como objetivo principal mostrar las especificidades de la crítica de arte como una modalidad de enunciación marcada por la mediación, es decir, como fenómeno intermedial, entendiéndola como una operación de traducción intersemiótica en la que lo visual, lo sonoro, lo performativo se traducen a lo verbal a través de estrategias discursivas que incluyen la éfrasis connotativa y denotativa, según se trate de un tipo de crítica de arte lírica o historiográfica. Estas categorías no son inamovibles y se proponen aquí a manera de orientación con respecto a los procedimientos discursivos que encontramos en la crítica de arte. Así como los géneros textuales no son puros y se presentan mezclados (lo narrativo convive con lo descriptivo y lo argumentativo, por ejemplo), del mismo modo en la crítica de arte podemos encontrar confluencias entre periodos textuales más denotativos y otros más connotativos. No obstante, el tipo de crítica, ya sea lírica o historiográfica, con base en los rasgos aquí enunciados, depende de numerosos factores como quién es el sujeto que enuncia y qué intenciones comunicativas tiene, quién es el destinatario o cuál el medio a través del cual se dará a conocer la crítica. Cada caso merece sopesarse en su especificidad; sin embargo, en el caso de la crítica de arte contemporánea, podemos afirmar que la crítica lírica ha dado paso a una crítica de corte más historiográfico y contextual, más argumentativo que descriptivo. Esto coincide con la profesionalización de varias figuras que se han consolidado de manera diferenciada en el mundo del arte y que han generado un discurso crítico con autonomía del periodismo y la literatura.

Como pudo verse en estos pocos ejemplos que podrían ampliarse a más menciones de la obra de Tamayo o a otros artistas, la crítica de arte es una operación intermedial que representa condiciones específicas de enunciación, dado que la esfera verbal funciona como mediación de la esfera visual, dirigiendo la mirada del espectador-enunciatario en una dirección determinada. Estamos, pues, ante un juego de mediaciones intermediales. Como se mencionó, el arte de por sí es mediación metafórica de la realidad, y la crítica de arte es mediación de la obra de arte a través del lenguaje verbal. Y, si bien en la segunda mitad del siglo XX y en lo que va del XXI los propios canales y agencias de la crítica de arte la han llevado a generar un discurso con autonomía del lenguaje literario, más cercano a la historiografía que al lirismo, la crítica de arte se ha visto permeada por una serie de estrategias retóricas en las que merece la pena detenerse y pormenorizar para seguir reflexionando sobre su singularidad como fenómeno específico de enunciación.

Referencias

- Alberti, R. (1968). *A la pintura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Artigas, I. (2013). *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Bonilla Artigas Editores; Iberoamericana.
- Benjamin, W. (1919). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Nacional.
- Benveniste, E. (1999). El aparato formal de la enunciación. En *Problemas de lingüística general II* (pp. 82-91). México: Siglo XXI.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Edición de José Luis Brea. Madrid: Akal.
- Bubnova, T. (2005). El texto literario, producto de interacción verbal teoría de enunciado en M. Bajtín. *Acta poética*, (4), 215-233.
- Cardoza y Aragón, L. (2003[1940]). *La nube y el reloj*. México: IIE; Landucci.
- Conde, T. del (2014). *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*. México: UNAM; IIE; Siglo XXI.
- Cruz Arzabal, R. (2019). Ecfrasis. En S. González, R. Cruz y M. García (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 137-145). México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- Giovine, M. A. (2020). Toda obra de artes visuales es iconotextual: una invitación a pensar la historia de las artes visuales desde la relación entre las obras y sus títulos. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, (3), 71-95. <https://www.hyperborealabtis.org/es/paper/toda-obra-de-artes-visuales-es-iconotextual-una-invitecion-pensar-la-historia-de-las-artes>
- Giovine, M. A. (2023). Traducción material y traducción medial: dos procesos fundamentales en la producción y circulación del arte moderno y contemporáneo. *Nuevas Poligrafías*, (8), 135-158. DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.29544076.2023.8>
- Gombrich, E., Hochberg, J. y Black, M. (1972). *Art, Perception and Reality*. Maryland: John Hopkins University Press.
- Hansen-Löve, A. (1983). Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst—am Beispiel der russischen Moderne. *Wiener Slawistischer Almanach*, (11), 291-360.
- Higgins, D. (2001[1966]). Intermedia. *Leonardo*, 34(1), 49-54.

- Heffernan, J. (1991). Ekphrasis and representation. *New Literary History*, ii(22), 297-316.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1997). *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: EDICIAL.
- Madrugal, E. (2012). Tamayo y los Contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30(92), 155-189.
- Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Ospina Herrera, C. A. (2010). La universalidad de la metáfora en el arte. *Estudios de Filosofía*, (41), 181-200. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=379835893009>
- Paz, O. (1988). Definiciones de Tamayo. En *Tamayo 70. Rufino Tamayo 70 años de creación*. Catálogo para la exposición realizada en el Palacio de Bellas Artes, diciembre de 1987-marzo de 1988. México: INBA; SEP.
- Paz, O. (1994[1950]). *Los privilegios de la vista. Arte moderno Universal. Arte de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pimentel, L. A. (2003). Écfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, (4), 205-15.
- Riffaterre, M. (2000). La ilusión de la écfrasis. En A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura* (pp. 161-86). Madrid: Arco Libros.
- Tibol, R. (1992). *Confrontaciones*. México: Sámara.
- Villaurrutia, X. (1925, 24 de septiembre). Los nuevos pintores. *El Universal Ilustrado*.
- Wagner, P. (1996). *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín: De Gruyter.
- Wollen, P. (2007). Teoría de la mirada. *New left review*, (44), 86-100.

Acerca de la autora

María Andrea Giovine Yáñez es doctora en Letras e investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Sus líneas de investigación son la intermedialidad y las relaciones entre visualidad y escritura. Se ha interesado por el fenómeno de la enunciación, en especial en poesía y en la crítica de arte. En este tema,

destaca el libro *Del ojo a la pluma. Dinámicas de producción, circulación y consumo de la crítica de arte en México*, del cual fue co-coordinadora, publicado en 2024. Desde febrero de 2024 es directora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Biblioteca y Hemeroteca Nacionales de México.

Texto recibido: 09/05/2024; Revisado: 18/07/2024; Aceptado: 03/09/2024

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Seminario de Estudios de la Significación

Casa de la Palma, 4 Sur 303, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.

Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

<https://temicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>