

Arte, crítica y cotidianeidad (o la dimensión política de la crítica de arte destinada a públicos masivos)

ROLANDO MARTÍNEZ MENDOZA Y JOSÉ LUIS PETRIS

Primer introito (necesario) acerca de la(s) cotidianeidad(es)

La cotidianeidad se nos presenta tan aprehensible como esquivada. Compartimos el significado de su forma adjetiva, pero cuando se vuelve sustantivo solo creemos o queremos reconocer en ella algo común. Todos vivimos “en” la cotidianeidad, pero no solo no compartimos la nuestra sino que desconocemos la ajena. Es decir, compartimos un territorio más o menos común, al que acordamos llamar el de la cotidianeidad, pero que está conformado por múltiples prácticas cotidianas distintas que construyen múltiples cotidianeidades diferentes.

Aun si acotamos como campo a analizar el social, sin considerar los individuales, el concepto de “lo cotidiano” se desplaza entre una forma plural y otra singular, adoptando tres maneras según las cuales suele/puede ser pensado y utilizado: a) como las acciones y prácticas reiteradas y habituales desarrolladas en un particular espacio social de interrelación; b) como aquellas que son desarrolladas y compartidas en espacios sociales comunes y extendidos de interrelación, y c) como el conjunto conformado por la colección de todas las particulares primeras, más la serie de las segundas, que daría cuenta de la cotidianeidad, ya no de un sector social particular u observable en una práctica social determinada, tampoco la común a (casi) todos sus integrantes, sino la del tapiz resultante que es toda sociedad en una época determinada. Un ejemplo de ellas son: a) la cotidianeidad del campo del arte de una sociedad; b) la cotidianeidad social en la que se inscribe esa cotidianeidad particular del arte, y c) la

cotidianeidad de la sociedad (esa) que conforman la social y todas las particulares que se desarrollan en ella.¹

El ejemplo dado nos acerca al tema que queremos tratar. El del arte, pero más específicamente el de una de sus dimensiones constitutivas: la crítica, y en particular la destinada a públicos masivos. Ni el arte, tal como lo conocemos hoy, se desarrolló siempre acompañado/completado por la crítica, ni la crítica fue siempre, ni tiene solo como destinatario, a públicos masivos. Es durante los últimos dos siglos, con la configuración y expansión de los modernos medios masivos de comunicación (la prensa gráfica, luego la radio y más tarde la televisión), y con la profesionalización del periodismo (y para algunos lenguajes artísticos, también del trabajo crítico), que la crítica de arte para públicos masivos adquiere su forma genérica actual aunque haya experimentado importantes modificaciones estilísticas a lo largo del mismo. Y así conformada esta particular crítica de (las) arte(s) interviene de manera determinante en su cotidianeidad (a), y en las cotidianeidades social (b) y de la sociedad (c). Nuestro tema es entonces el de las relaciones entre los lenguajes artísticos, la crítica de arte para públicos masivos y las cotidianeidades involucradas, aunque nuestro título se disfrace con la inicial contundencia de las falsas formas simples del arte, la crítica y la cotidianeidad.

1. Si no dejáramos de lado el campo de lo individual, deberíamos incluir una cuarta manera de pensar lo cotidiano: como las acciones y prácticas reiteradas y habituales de un individuo desarrolladas en cada uno de sus espacios de inserción/utilización frecuente y en sus situaciones recurrentes de intimidad y/o interrelación privada o pública. Está claro que de ellas podríamos tomar el conjunto completo de acciones y prácticas de cada individuo, también para cada individuo diferenciar y tratar por separado cada conjunto de acciones y prácticas asociados a cada espacio de inserción frecuente y a cada situación recurrente de intimidad e interrelación, y por último (teóricamente) el conjunto completo de todas las prácticas cotidianas de cada individuo. Estas nuevas opciones serían útiles si nuestro objeto de estudio fuera las cotidianeidades individuales o la de un individuo determinado. Pero como este trabajo se detiene en ciertas prácticas sociales, nos conformamos con las tres maneras de lo cotidiano planteadas en el cuerpo del texto. Igualmente corresponde señalar que “la cotidianeidad de la sociedad” (la tercera manera) podría exigir la consideración dentro de ella de la colección de estas cuartas maneras (individuales) de lo cotidiano. Pero solamente si consideráramos “sociedad” como la simple agregación de prácticas, entre ellas las individuales. No es nuestro caso. Entendemos a la sociedad como el resultado de prácticas de interrelación, sean estas extendidas o acotadas. Y somos conscientes de que ellas se ven afectadas por las maneras particulares y aún singulares de las prácticas cotidianas individuales (afectadas ellas a su vez, obviamente, por las sociales y/o comunitarias, en un juego dialéctico de constitución). Por lo que, aunque indirectamente, las estamos teniendo en cuenta al trabajar solo con las tres maneras de lo cotidiano arriba presentadas.

Segundo introito (también necesario) acerca del arte, la crítica, los medios y los públicos masivos

Partamos del hecho de que salvo bajo la forma de una operatoria, la de la estetización, que por otro lado no lo agota, el arte no forma parte de la cotidianeidad social.² Aunque tenga su cotidianeidad, que es una cotidianeidad particular, y acotada. Si bien podemos compartir la descripción que hace Slavov Zizêc (2002) de nuestros tiempos, con relación al arte, como de mercantilización de sus producciones y simultáneamente de estetización de las mercancías de la sociedad en la que se desarrolla, y que borrados así los límites de sus distintos campos sociales de desarrollo propio (del artístico y del capitalista comercial), el arte con sus actuales expresiones incómodas, o que desacomodan, y que llevan a preguntar si “eso” es arte, lo que realmente estaría haciendo es tratar de recuperar un espacio propio de sublimación hoy perdido. Pero esto no implica la imposibilidad de que sigan existiendo campos perfectamente delimitados dentro de la sociedad para prácticas consensuadamente aceptadas como “artísticas”. Tal vez en esos “corralitos” no encontremos ni las más interesantes ni las más productivas propuestas del arte contemporáneo; tal vez sean consecuencia de *habitus* que delimitan *campos* esencialmente por cuestiones de particulares relaciones de poder según la visión de Pierre Bourdieu (1979), es decir antes por razones sociológicas de capitales legitimadores y censores de prácticas que por dimensiones estéticas propias de las propuestas “artísticas”; tal vez con la “sobrevida” de ellos estemos viviendo el inminente pasaje a un nuevo estadio del arte, donde vuelva a ser un lenguaje más social como entiende Claude Lévi Strauss (2006) que supo ser el arte en nuestros tiempos (más) primitivos, o por el contrario esta “sobrevida” sea plena, estable, poco menos que un estadio terminal de cosificación fácilmente catalogable que expulsa o hace pagar peaje

2. Sabemos que “la cotidianeidad social” (b) puede confundirse fácilmente con “la cotidianeidad de la sociedad” (c). Esta afirmación sostenida en el texto es correcta solo si no se sinonimizan. Es decir, si se entiende estricta y literalmente la afirmación de que el arte no forma parte de “la cotidianeidad social”, porque sí lo hace de “la cotidianeidad de la sociedad”. Pero queremos mantener estas dos formas, y también, en parte, el riesgo de la confusión, para subrayar la inescindible relación parte/todo en la que se desarrollan. Relación constitutiva que nos dice también que el arte no forma parte de la cotidianeidad social, aunque y/o justamente porque sí lo hace de la cotidianeidad de la sociedad como cotidianeidad particular.

3. Acerca de la discusión sobre la condición estética de ciertas prácticas y objetos de la vida cotidiana, que podrían formar parte de la cotidianeidad individual, véase Soto, Marita (2014) *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*. Buenos Aires. Eudeba

para entrar a su seno “artístico” a cada nueva producción que pretenda serlo. Lo cierto es que estos campos propios del arte hoy existen y en su reconocimiento y conformación la crítica es casi determinante.

Agreguemos por otro lado que aunque los medios masivos de comunicación “tradicionales”, productos típicos de la modernidad, hoy están siendo discutidos a punto tal de que resulte pertinente la pregunta sobre si estamos ante su próxima muerte frente a la multiplicidad de nuevas formas de contacto habilitadas por las nuevas tecnologías de base digital, ellos siguen hoy construyendo nuestra agenda común de textos o fragmentos, hechos, personajes y temas o motivos,⁴ y según nuestra particular postura con muchas décadas por delante mientras sigamos construyendo y sosteniendo sociedades aproximadamente similares a la actual (Martínez Mendoza y Petris, 2011). De estos medios “tradicionales”, nos circunscribiremos a la prensa gráfica, y en particular a los diarios, por tres motivos: por su más larga historia, que decanta hoy para la crítica en formas más estables y reconocidas, porque es el medio en el cual tiene cabida, y estabilidad, la crítica de todos los lenguajes artísticos y no solo de algunos, y porque la coexistencia de estas críticas particulares de lenguajes artísticos en un mismo medio las hace dialogar explícita y tácitamente entre ellas enriqueciendo el fenómeno.

Por último, tengamos en cuenta la especificidad de la crítica de arte para públicos masivos. Diferenciamos primero el género crítica de arte, aunque ya aquí deberíamos hablar de los géneros de crítica de lenguajes específicos de arte (crítica musical, crítica de artes plásticas, crítica de

4. Identificamos en las nuevas generaciones, “digitales” para algunos, “pulgarcitas” para otros (Serres, 2013), un consumo común de fragmentos, sucesos, personajes y motivos por intermedio de distintos y variados medios. Es decir: no comparten medios, textos completos, sucesos, personajes y temas como sí lo hacían en mayor grado las generaciones inmediatamente antecedentes. Pero a pesar de ello, esos fragmentos y motivos comunes provienen, por ejemplo, de textos y temas instalados socialmente por los medios masivos “tradicionales” que para algunos están heridos de muerte pero que desde otras perspectivas podrían encontrarse todavía muy sanos. No solo los nuevos medios de comunicación de base digital no consiguieron independizarse de los “tradicionales”, sino que parecen inevitablemente dependientes de ellos para sostener una comunicación social y no derivar en una mera comunicación privada. (Para evitar cualquier confusión, entiéndase que con “nuevos medios de comunicación de base digital” estamos refiriéndonos solo a los novedosos tipos de gestión del contacto inaugurados con los nuevos desarrollos tecnológicos de base digital. Y que los medios “tradicionales” siguen siéndolo y manteniendo su tradicional tipo de contacto aun utilizando hoy tecnología de base digital, y aun formando parte hoy de plataformas digitales comunes con otros medios, sin alterarse el tipo de contacto que instalaron con anterioridad a la existencia de tecnología de base digital. Por ejemplo, Internet, una tecnología de base digital, sostiene tanto al nuevo medio Twitter como a la “tradicional” televisión).

teatro, etcétera)⁵, con recurrencias retóricas, temáticas y enunciativas⁶ transformadas en previsibilidades, de la operación crítica sobre objetos artísticos presente en otros géneros habituales en los diarios (ensayos, artículos de difusión, reportajes, noticias, columnas de opinión, agendas, etcétera). Pero esta diferencia no es la única que debemos establecer, también debemos observar que si bien los diarios, en tanto medio de comunicación “generalista”⁷, tienen como destinatario genéricamente implícito un público masivo, y por lo tanto amplio, es decir sin ninguna especificidad de interés, formación y/o identidades, no todos sus textos componentes construyen enunciativamente como destinatario a este público inespecífico, y tampoco a un único y similar público de particular especificidad. Por el contrario, conviven en un mismo diario textos que enunciativamente le hablan a ese primer público inespecífico que definen los diarios, con colecciones de otros que interpelan a públicos específicos de muy diversas características, necesidades e intereses; estas distintas interpelaciones enunciativas, eso sí, suelen ser esencialmente implícitas. La edición de un día cualquiera de un diario juega a hablarle a un único lector, que se replica por cada ejemplar de ese diario que se distribuye en la sociedad, con un par de centenares de textos que ensayan por lo menos un par de decenas de estrategias estilísticas distintas con sus distintas formas retóricas de persuasión, distintos temas de supuesto interés y distintas enunciaciones resultantes. Cada edición presupone así un lector camaleónico capaz de adaptarse a las distintas exigencias de cada texto, o en su defecto un lector altamente inestable sagazmente complacido por un diario mutante. Este juego, claro, es una construcción del diario *en producción*, *en reconocimiento* un diario es una feria de oferta amplia y variada que interpela y trata de satisfacer gustos y necesidades puntuales y particulares distintas con partes de ella y nunca con su totalidad.⁸ Esta forma de lectura/consumo que realmente tienen

5. El listado excluye expreso, por ahora, a la crítica literaria. Respeta en principio la arbitraria separación entre literatura y arte (o entre literatura y todas las otras artes). Pero en la continuación de nuestro trabajo no seremos tan “canónicos” si nos atenemos a las tradicionales divisiones académicas institucionales. Y los diarios nos invitan a ello, y nos lo permiten, con la “cultura” como coartada.

6. Seguimos aquí, como siempre, a Steimberg (2013) (nueva edición de su clásico *Semiótica de los medios masivos*, crecido con su producción posterior más inmediatamente relacionada).

7. Aunque el calificativo remite en E. Verón (2001) a la televisión (a la “vieja” televisión para Verón), es absolutamente aplicable para los diarios.

8. Este desfase entre producción y reconocimiento lo trabajamos desde Verón (1987). Pero también desde nuestras discusiones presentes en Martínez Mendoza y Petris (2013).

los diarios en la práctica salva al lector de la esquizofrenia que se le propone en *producción*, salvo que estemos en presencia de un coleccionista de retazos, un semiólogo curioso o un lector *flâneur*, inevitablemente algo posmoderno. En lo que aquí nos interesa, esta heterogeneidad de cada diario, apenas cosida por algún estilo predominante pero no único, construye detrás de ese primer lector del “género”⁹ diario, múltiples y distintos segundos lectores, que con respecto al arte presentan distintos tipos de conocimientos y vínculos.

Es importante destacar esta heterogeneidad de los diarios, porque ella actúa en el último aspecto, ahora sí, que necesitamos retener antes de entrar de lleno en nuestro objetivo. El arte en los diarios,¹⁰ tanto cuando es motivo de crítica desde el género específico crítica de arte como desde cualquier otro, se ve tensionado y hasta por momentos hibridado por campos de desempeños semióticos muy distintos entre sí como pueden ser el periodístico/informativo, el del entretenimiento, el comercial/publicitario y el pedagógico/divulgativo. Así un diario puede, al criticarlo, informarnos sobre un hecho artístico; enseñarnos sobre él, el artista, el lenguaje, las artes, etcétera; promocionarlo o directamente vendérselo, como experiencia estética, entretenimiento, acontecimiento político, hecho antropológico, información cultural o novedad noticiable. Y esto ocurre de diversas maneras según cuál sea el lenguaje artístico, o lenguaje del hecho artístico, criticado. La compleja y rica máquina que es un diario nos invita a esta heterogeneidad cuya intervención en las distintas cotidianeidades señaladas adquiere distintos estatutos y modalidades. Y lo hace cotidianamente (diaria o periódicamente).

Estas dos extensas y entendemos imprescindibles introducciones, o mejor dicho la complejidad del objeto así presentado, debería disculparnos si lo que sigue no es un pormenorizado y exhaustivo análisis de todas las maneras como se materializa la relación entre arte, crítica y medios. Sin embargo, no

9. Sobre las características de “género” del medio diario, puede verse Petris (1998).

10. Solo para que la acotación de nuestro trabajo no se confunda con descuido, debe anotarse que además del arte criticado en los diarios (y/o informado, promocionado, discutido, etcétera), los diarios pueden ser y suelen ser también soporte/medio de algunas expresiones artísticas (no periodísticas). Y hasta algunos géneros periodísticos que lo constituyen son en sí mismos artísticos, como la ilustración, la caricatura, la infografía, algunas de sus escrituras, sin contar lo que a veces se reconoce como el arte particular de cada diario, dando cuenta con tal definición de sus componentes retóricos, con predominio de los de diseño, que construyen el pacto de lectura cotidiano de cada diario con sus lectores. Algunas observaciones acerca de la complejidad de esta cuestión y sus implicancias políticas pueden leerse en Martínez Mendoza y Petris (2008 y 2012).

creemos demasiado útil tal catálogo, que para cualquier fenómeno social es siempre momentáneo, y en estas épocas antes efímero que estable. Nos interesa más, y consideramos más fructífero, detenemos en algunos pocos problemas que creemos centrales.

La crítica como lectura cotidiana social

Un debate estructuralmente eterno es el del valor del carácter *meta* que define a la crítica confrontado con las operatorias de autonomía que en general niega pero suele desarrollar. Porque si bien la crítica de arte se reconoce como un discurso segundo, con respecto a la obra de arte criticada, no siempre se posiciona como tal. Su propia parada evaluadora dificulta la posibilidad de su constitución en tanto discurso respetuoso del protagonismo de la primera, e instala otro que la juzga, legitimándola o censurándola. Así, de texto parásito de la obra, la crítica se convierte en primer texto, en una entrada a ella, y hasta en texto que niega su posible interés, y que muchas veces hasta la ignora.

Esta inversión de roles se encuentra curiosamente naturalizada. No solo la existencia de este discurso crítico resulta socialmente “lógica”, sino que hasta el propio arte acepta con mucha naturalidad su evaluación, aunque la discuta. Pero no lo hace como cualquier texto social que en tanto público debe admitir la posibilidad de volverse referente de algún otro discurso público, sino como texto particular que acepta la legitimidad de otro texto, que también es particular, el de la crítica de arte, como mediador valorativo de su vínculo con la sociedad. Pero como no somos discurso artístico, no seremos nosotros quienes cuestionemos esta dependencia legitimadora que el arte acepta o tiende a aceptar. Aunque nos gustaría un arte y una crítica con toda la libertad de ser sin tener que cuidar al arte de los artistas y de sus obras.

Mientras tanto, la inversión de roles apuntada genera una asimetría cuantitativa de particular interés. Socialmente hoy existe mayor consumo de críticas que de arte. Y esto la crítica de arte no solo lo sabe sino que enunciativamente lo construye: las críticas enuncian completud antes que reenvío (a la obra). Es raro encontrar una crítica que para completarse exija de manera imprescindible y real la experiencia que aporta el consumo de la obra de arte criticada. En su lugar, si la crítica invita a la obra, es para legitimarse en ella, no para adquirir sentido, su sentido (completo)

ya lo tiene.¹¹ Y este sentido, construido por y en la crítica sin necesidad de la obra de arte, la autonomiza de tal manera que la obra de arte puede transformarse en solo excusa de una obra nueva, la crítica, que hasta parece querer volverse arte ella misma, pero un arte muy particular, un arte sin crítica.¹²

Lo dicho vale para toda la crítica de arte, y no solo para la de los diarios. Aunque en ellos puede observarse una diferencia. Mientras que la crítica de arte de medios específicos (especializados en temas artísticos), principalmente por una cuestión de periodicidad, critica obras ya ocurridas/presentadas, y aquí las características de cada lenguaje artístico definirán las particulares posibilidades de relación temporal entre la crítica y la obra,¹³ en los diarios (y la periodicidad diaria aquí es determinante) la crítica suele hablar de obras que pueden ser experimentadas con posterioridad a la lectura de la crítica. Se construyen así dos tipos de críticas muy distintas, la *crítica/difusión* (positiva o negativa, es decir que aconseja la experiencia o la desaconseja, pero que en todos los casos difunde la existencia de la obra artística) y la *crítica/memoria* (donde la crítica no afecta el mayor o menor consumo social de la obra sino que interviene en su posterior probable consideración histórica). Entre ambas, queda claro que la crítica/memoria, por definición, invita a una lectura aislada que no

11. No quiere decirse con esto que una crítica de arte no pueda ser leída desde la obra de arte, y adquirir un sentido distinto desde ella. Esto no solamente es posible sino que es habitual, pero aquí ya estamos en presencia de los fenómenos concretos de *reconocimiento* que experimentan las críticas de arte, y en realidad nos interesa en este trabajo detenernos en sus formas de construcción más allá de los "usos" que se haga de ellas.

12. Construyen un corpus importante y rico las obras artísticas que se presentan formalmente como críticas "sin serlo", o con inexistencia real de lo criticado. Es decir, ficciones de crítica a obras o artistas que existen, donde corresponde discutir cuán ficcional es socialmente su crítica (por ejemplo *Bartleby y compañía* de Enrique Vila Matas), y ficciones con forma de crítica a obras inexistentes (nuestro preferido, "Pierre Menard, autor del Quijote" de Jorge Luis Borges, que obviamente podría ser también ejemplo del primer tipo). El segundo caso, no sin maldad, podríamos leerlo como el sueño inconfesable de casi toda crítica: desembarazarse de la obra criticada, o negarla y esconderla, y así re-construirla libremente.

13. Las obras de arte efímeras (performance, concierto acontecimiento, *happening*, improvisación, etcétera) obviamente solo admiten la crítica posterior. Las críticas de las obras "estables" (grabación, escultura, película, novela, etcétera) siempre pueden actuar como crítica/difusión, salvo en casos particulares de obras con exposición pública limitada (una escultura de propiedad privada con mostración pública acotada temporalmente, una película que culminada su exhibición comercial en cines no tenga una pervivencia pública en otro formato, etcétera). Quedan las obras materialmente efímeras pero de representación reiterada (ciclo de conciertos musicales con igual repertorio, obra de teatro o danza, performance impura, etcétera) que conceptualmente solo admiten la crítica/memoria por definición, pero que suelen generar, aceptarse y hasta ser habitual para ellas las críticas con formato de crítica/difusión.

puede completarse con la obra si esta no fue antes experimentada; mientras que si previo a su lectura sí se tuvo la experiencia de la obra, la crítica la “completa”, cierra o tuerce su sentido, pero no reenvía a ella sino, en todo caso, a su recuerdo. La crítica/memoria, enunciativamente, no exige el conocimiento de la obra para la comprensión de su postura. Repone de ella todo lo “necesario”, permite no saber nada sobre ella en el momento de su lectura, y tampoco después, con independencia de lo que sostenga. Esta es la autonomía de la crítica/memoria. Mientras que la crítica/difusión, asumiéndose como tal, se autocensura, no cuenta todo, resguarda para el potencial consumidor de la obra la experiencia de la sorpresa, el//*la/ de encontrar en la obra//*ella// algo no dicho por la crítica (no en tanto lectura o interpretación de la misma, sino en tanto presencia material en la obra de algo no descrito por la crítica).¹⁴ Pero sin embargo, aun en este caso, difundiendo, nunca la crítica se construye como texto incompleto, ella cierra sentido en sí misma. Es cierto que comparada con la crítica/memoria, no tiene tantas libertades de decir. Pero la crítica/difusión sabe que la “experiencia estética” del lector puede, y la mayoría de las veces así ocurre, agotarse solo en ella, sin completarse con la obra. Y así construye su enunciación. Como texto completo. Luego el reenvío a la obra, si está explicitado, es principalmente retórico; sino es tácito y potencial, es decir, complementario y no imprescindible.

Resumiendo lo dicho, en los medios específicos de arte, principalmente por cuestiones de periodicidad, predomina la crítica/memoria (con variaciones de grado según la naturaleza del lenguaje o lenguajes artísticos criticados por la publicación, y por razones estilísticas del medio). Mientras que en los diarios (nuestro caso), de periodicidad diaria, por definición periodísticos, y para públicos masivos, predomina la crítica/difusión. También hemos justificado que más allá de las diferencias, ambas tipos de crítica son textos enunciativamente completos, con mayor o menor autonomía de la obra de arte criticada, pero con autonomía, ambos.

14. El resguardo de la sorpresa más conocido y reconocido socialmente ocurre con las obras narrativas: la censura a contar el final. Pero el resguardo no es exclusivo de ellas. Para obras no narrativas la censura puede adoptar la forma de lo que conviene no saber de antemano, de no informar lo que parece querer esconder o sostener la obra y que si se cuenta se es injusto con ella, lo que si se sabe antes pierde su gracia, lo que vale experimentar y no tiene sentido anticipar, etcétera. Pero mientras que en el primer caso estamos en presencia de casi una convención social (a revisar, nos gustaría), en los segundos casos lo resguardado surge principalmente de la experiencia estética singular del crítico, quien se presupone parámetro de lo que experimentará cualquier otra persona ante la misma obra de arte.

Podemos sostener que el consumidor promedio de los medios especializados posee un interés mayor en el (ese) arte criticado que los lectores promedio de los diarios. Y podemos agregar que ese consumidor promedio de medios especializados es mayor consumidor de arte que el lector promedio de los diarios (solo por relaciones probabilísticas cuantitativas). En consecuencia, enunciativa, potencial y concretamente, los diarios proponen un consumo social cotidiano de críticas libre de toda exigencia real de consumo de arte. Cualitativamente tanto como los medios específicos con su predominio conceptual de críticas/memoria, pero cuantitativamente más, y a pesar de su mayor cantidad de críticas/difusión. Consumo social cotidiano de críticas de arte como consumo cultural autónomo, de difícil caracterización si se hace por motivos informativos, de entretenimiento, curiosidad, estéticos (placer del escrito como artefacto artístico), obligación moral de saber, etcétera.

La crítica y la inserción del arte en la cotidianidad social

Pero si en el apartado anterior se puede entender que la crítica traiciona de alguna manera al arte independizándose de él por lo menos en lo que refiere a su construcción como lector de un consumidor de arte o de un consumidor de críticas de arte que ni siquiera necesita acercarse a él, esa misma crítica transforma al arte en cotidiano, lo inserta en la cotidianidad social, aunque más no sea como tema o acción social referida, o aunque más no sea como paisaje (aunque en realidad nunca solo como paisaje).¹⁵

En los diarios las críticas de arte dialogan con el carácter generalista del medio y se desarrollan con el mandato social tácito al cual ellos intentan responder, que proviene de su definición periodística, y que es el de registrar “todo” lo que ocurre, y entre ello “todo” el arte que se muestra en su sociedad continente. Esta presencia en los diarios de “todo” el arte, por un lado potencia en la práctica la señalada asimetría de consumos (no se puede experimentar “todo” el arte, pero uno puede informarse de casi todo él, que es la ilusión a la que nos invitan los diarios), y por otro se convierte en tema cotidiano social, y así en cotidianidad social, en un doble juego que se retroalimenta.

15. Este arte referido por los medios puede convertirse en un insumo para la conversación cotidiana, acentuando su carácter social y su inserción en la cotidianidad extendida. Pero como veremos lo hace como un “arte otro”.

Este movimiento de visibilización del arte de una sociedad es lo que aportan las críticas de los diarios, pero en realidad no necesariamente la crítica y su lectura sino la simple existencia en los diarios de secciones fijas y regulares para la crítica de arte, que se transforma en los hechos en un espacio permanente para el arte en la narración de los acontecimientos de la sociedad que hacen diariamente los diarios.¹⁶ El resultado es un “arte presente en la sociedad para la sociedad”. Porque el arte puede existir en la sociedad como práctica particular, pero como ya señalamos no formar parte de la cotidianidad social. Son los medios masivos de comunicación los que convierten a esa cotidianidad particular, que forma parte de la cotidianidad de la sociedad, en cotidianidad social. Sin ellos podríamos tener, por ejemplo, un arte presente en la sociedad desconocido por una parte importante de esa misma sociedad. La formulación puede incomodar si se piensa al arte como un todo, pero creemos que será fácilmente aceptable si se retiene algún lenguaje artístico específico o alguna obra artística particular. Por ejemplo, la ópera o la danza son artes de la cotidianidad social gracias a estos medios aunque no formen parte de la cotidianidad individual de la mayoría de los integrantes de esa sociedad (y cuando decimos “artes de la cotidianidad social” nos referimos a que son aceptados como tal aun por quienes nunca o casi nunca los consumen). O por ejemplo, pensemos en una obra o espectáculo artístico efímero, solo experimentado por un número, aunque importante, siempre insignificante con respecto a la cantidad de integrantes de esa sociedad; solo los medios masivos de comunicación los vuelven (o pueden volver) acontecimientos sociales.

Este “arte presente en la sociedad para la sociedad” posee las siguientes características: es un arte referido sin ser (mayoritariamente) experimentado, es un arte presentado conceptualmente con la lógica de la novedad perio-

16. Un claro e interesante ejemplo de esto lo constituyen las agendas de los suplementos y/o revistas culturales de los diarios, y especialmente las de sus revistas dominicales que cumplen plenamente esta función cotidianizante social. Por otra parte, cada diario, por supuesto, visibiliza e invisibiliza distintos lenguajes artísticos. Tradicionalmente los diarios generalistas “serios” son los que más lenguajes artísticos tratan con regularidad, mientras que los llamados diarios “populares” suelen hacer un recorte que sin embargo incluye a géneros artísticos populares habitualmente ausentes o muy desplazados en los diarios “serios”. Por otro lado, es distinto enunciativamente el caso de los diarios “serios” que incluyen el tratamiento regular de las artes en su oferta básica del de aquellos que la transforman en optativa (como en nuestro país hizo el diario *Clarín* a partir del desarrollo de su revista de cultura *N*). Pero aún con estas diferencias, el efecto final del conjunto de diarios de una sociedad con sus distintas propuestas es el que se describe en términos generales en el cuerpo del texto.

dística, y es mediatizado. Sobre la primera característica, solo quisiéramos agregar que se trata de un arte cada vez más concepto y menos experiencia. Jugando con Platón, para quien el arte (mimético) era una separación de segundo orden con respecto a la esencia, este arte referido se vuelve de tercer orden (que merecería entonces la expulsión no solo de la “República”); o con Gérard Genette (1997), para quien el arte conceptual no requiere de la experiencia directa, aquí estaríamos en presencia de un arte vuelto concepto sin serlo inicialmente como propuesta.

Sobre la segunda, corresponde tomar en cuenta que el objeto que define a la actividad periodística es la “noticia”, y que ella, como lo cotidiano, se presenta como un objeto de difícil definición, esquivo. De hecho todas las definiciones de noticia, tanto las semánticas gramaticales como las teóricas específicas asocian noticia a novedad, y a validez para un público determinado. Es decir, aquello nuevo que alguien necesita o debe conocer. Luego el “arte presente en la sociedad para la sociedad” de los diarios es un arte escogido con este criterio, o escogido arbitrariamente, que *en reconocimiento* suele ser pensado como escogido periodísticamente.

Por último, el carácter de mediatizado debe ser tomado en este caso con recaudos, ya que el concepto de mediatización refiere a los procesos de cambio de estatuto de aquello que goza y/o sufre de procesos de mediación.¹⁷ El arte no necesita de los medios para existir, y puede ser mediado sin que cambie su estatuto social (la transmisión radiofónica de conciertos no modificó el estatuto de los conciertos como forma artística, solamente, y nada más ni nada menos, acercó uno de sus componentes, el sonoro, a un público masivo que sin embargo reconoce no participar del concierto sino escuchar, a la distancia, lo que en él está ocurriendo). Pero en algunos

17. La mediatización de la cultura, y en particular de la política, es quizá uno de los aspectos más trabajados en la actual bibliografía sobre los medios masivos de comunicación. En la Argentina, a partir de la segunda mitad de la década de 1980, coincidieron los trabajos de Eliseo Verón (2001) y la circulación de una colección importante de artículos publicados originalmente por la revista francesa *Hermes* (entre sus autores y responsables podemos citar a Dominique Wolton, Isabelle Veyrat-Masson, Daniel Dayan, Philippe Marion y al propio Eliseo Verón) que por lo rastreado parecen ser los primeros que hablan de “mediatización”. El término es rápidamente adoptado y utilizado en muy diversas áreas de las ciencias sociales: no solo la comunicación sino también la educación, la política, la sociología, etcétera. Pero a pesar de esta circulación amplia del concepto no existe una definición consensuada del mismo. Coexisten así dos grandes maneras de utilizarlo: a) como solo sinónimo de mediación, o más precisamente de un tipo particular de mediación como es la de los medios masivos de comunicación (los *mass media*), o b) como una consecuencia precisa de la mediación de ciertas prácticas sociales generada en la actualidad por los medios masivos de comunicación. Así, no toda mediación masiva es, o implica, mediatización. Este artículo adscribe a esta última conceptualización.

casos la mediación sí cambia el estatuto. El más conocido es, por culpa de Walter Benjamin (1936), el del arte plástico en tiempos de la reproducibilidad técnica. Benjamin no piensa en términos de mediatización, pero describe el proceso. Lo hace a partir, no de la señalada democratización de información visual, vía la fotografía y los medios gráficos, por ejemplo de las artes plásticas, sino mostrando que frente a una obra a partir de ella se viven dos realidades, la de la experiencia estética aurática que el espectador vive frente a la obra sin mediaciones, y la de la experiencia social compartida de consumo de una versión, en este caso transpuesta, de ella.¹⁸ Aunque no es exactamente así el caso que estamos analizando, se le parece mucho. Porque cuando el arte se inserta en la cotidianidad, pero no con su materialidad sino con la de otro lenguaje, el escrito en nuestro caso de la crítica, que tiene una relación metadiscursiva con él en lugar de la de hipertextualidad propia de la transposición, estamos dentro del fenómeno más general de la transtextualidad que también la incluye (Genette, 1989). Y esta transtextualidad particular, como en Benjamin, desdobra la vida de algunas artes entre la experiencia vivencial directa¹⁹ y la experiencia social compartida de consumo de un discurso sobre ella, que en muchos casos la reemplaza, y en varias hasta la oculta.

Es decir, el arte que insertan los diarios en la cotidianidad social es un arte sin su materia, que se justifica antes por la novedad que por la cotidianidad, y que cambia el estatuto del arte origen para la sociedad, aunque no necesariamente para el parroquiano del espacio particular del arte.

La crítica y la cotidianidad particular del arte

Como última y tercera cuestión, nos gustaría revisar qué tipo de diálogos establece la crítica de arte en los diarios con el espacio particular del arte, y en él, con su cotidianidad. Como fue planteado hasta aquí,

18. Nos remitimos aquí a la circunscripción de transposición a los casos de cambio de lenguaje defendida por Oscar Steimberg (2013).

19. Habría que tomar como caso particular las artes mediales (arte digital virtual, o textos artísticos televisivos, por ejemplo). En ellas la mediación es parte de su lenguaje, por lo que no podríamos hablar de mediatización (cambio de estatuto por obra de la mediación). Tal vez corresponda hablar de mediatización pura u original (producto mediatizado sin mediación por inexistencia de la experiencia estética no mediada). Por lo pronto, lo que sigue solo es correcto para las artes no mediales.

si observamos procedimientos de autonomización de la crítica de arte, y simultáneamente de construcción de una cotidianidad social del arte pero alrededor de un “arte otro”, a partir de una experiencia estética basada en un cambio material, justificado desde la novedad o acontecimiento, y de un estatuto distinto al de la expresión artística punto de partida de la crítica, al hacerlo siempre hicimos referencia a ese espacio artístico de origen, antes particular que social. Y al hacer esta referencia siempre le reconocimos una lógica propia, inevitablemente intervenida por la construcción de ese arte social otro, pero con el mantenimiento de particularidades no extendidas ni modificadas por él.

Volvamos a ensayar una lectura enunciativa de la crítica de arte de los diarios. Ella tiene una construcción enmascarada. Interpela explícitamente (retóricamente) a un potencial consumidor de la obra de arte criticada. Le cuenta, le informa, le aconseja o desaconseja, le jerarquiza, le selecciona, le clasifica y le ordena la experiencia estética. Arma a su enunciatario desde el vínculo que promueve o no con la obra de arte. Le habla en su carácter de futuro posible consumidor de esa obra de arte. Pero simultáneamente lo construye como lector propio, como lector regular del espacio, como antes lector de la crítica que consumidor de la obra, antes como lector de críticas y no necesariamente consumidor de arte. Es decir, invita a la obra, por ejemplo, pero también, y en la práctica, antes al espacio de críticas, a ser lector de la siguiente crítica aunque no materialice nunca su carácter de potencial consumidor de arte. Es decir, ese enunciatario de la crítica de arte de diarios es construido principalmente como un lector habitual y estable de críticas, y recién después como consumidor de arte, y en realidad como eventual consumidor de arte. De hecho, como vimos, la crítica de los diarios nunca exige conocimiento previo de arte, y siempre que alguno haga falta lo repone. Le habla a alguien en quien presupone interés o gusto por el arte, pero que puede ser un recién llegado al campo, un primerizo. Copia en buena medida la forma pedagógica del discurso periodístico, aunque retóricamente parezca estar hablándole a un igual.²⁰

Pero como bien sabemos, *en reconocimiento* nunca se reproduce *producción*. La crítica queda disponible para cualquier tipo de lectura. Y entre ellas la del

20. Por supuesto que existen críticas y críticos que utilizan el espacio de los diarios para un debate entre pares o para una tertulia entre viejos compañeros de experiencias estéticas. Pero aún en estos casos hay siempre algún, parcial, volver a empezar, un volver a contar buena parte de todo otra vez, permitiendo la entrada al neófito.

experto, o la del habitué del campo del arte. Este tiene su propia cotidianeidad en el mundo del arte. Tiene sus propias lecturas particulares. También sus publicaciones específicas con críticas que lo reconocen como lector particular. Pero él es también un ciudadano. Y como tal, lector de diarios.²¹ Y entonces lector/hurgador de críticas de arte para públicos masivos, es decir, no para él. En principio.

¿Y qué encuentra este sujeto de cotidianeidad artística en los diarios? El “arte otro”, el social, el que se construye en los diarios con el “propio”. La experiencia no es distinta a la de muchos otros campos particulares de la sociedad, y tampoco a la de las experiencias individuales de vida. Se trata de la convivencia de distintas realidades. En el individuo, de, por lo menos, la pública, la privada y la íntima. Y en los sujetos de campos particulares, de la social y la particular propia. El individuo de arte, así, vive simultáneamente las cotidianeidades particular y social del arte (o del arte y del “arte otro” respectivamente), con todas sus contradicciones, tensiones, solapamientos y coincidencias. Lee en los diarios la legitimidad social alcanzada por su espacio cotidiano particular, y en parte se legitima en su espacio particular desde esta legitimidad macro social. Pero siempre como resultado de un campo de disputas.

Sin embargo, el fenómeno más interesante es de otro orden. Hay algo que las críticas de arte de los diarios bien saben: que no son leídas solamente por ese público masivo primero de los diarios, no específico, construido por su lógica generalista; sino también por el público particular cotidiano del campo del arte (o del lenguaje de arte criticado). Y sabiéndolo, las críticas terminan de conformarse con un juego enunciativo más rico y más complejo: un enunciador crítico con dos enunciatarios, uno explícito, aunque enmascarado, social (el antes descripto), y uno segundo oculto/agazapado particular, implícito en la crítica, el sujeto de la cotidianeidad artística. Pueden así encontrarse distintas estrategias argumentativas, como por ejemplo un enunciador crítico que discute

21. Léase esta forma de manera metafórica. Proviene antes de un presupuesto moderno que de una práctica real. Tal vez nunca existió la sociedad (extendidamente) informada, pero todo ciudadano se define por algunas pocas cosas, y entre ellas la de ser un individuo medianamente informado sobre su sociedad. Y el instrumento clásico de buena parte del siglo XX para ello fueron los diarios. De allí el ciudadano como “lector de diarios”, que en la práctica si no lo era solía disimularlo. En la actualidad todo esto cambió. Cambió el concepto de estar informado, cambió el sistema de medios y su jerarquización social interna, cambió el valor social de la información y de estarlo o no. Lo que no cambió es que los diarios le siguen hablando a la figura del ciudadano. Entonces, si se quiere ser más precisos, digamos del ciudadano que es un “potencial lector de diarios”.

implícitamente con el enunciatario oculto particular del arte apoyándose en el enunciatario explícito social; o un enunciador crítico que alecciona al enunciatario social con el aval tácito del enunciatario particular; o al enunciador crítico ignorando al enunciatario particular privilegiando para el arte al enunciatario social, etcétera.

La manera en que cada arte se hace cargo de estas tensiones de campos responde, ni más ni menos, que a su proyecto general, que obviamente siempre posee un capítulo manifestado, o por defecto, de mayor o menor tipo de inserción, participación o negación social.

Entonces, la crítica de arte destinada a públicos masivos...

La crítica de arte de los medios masivos (generalistas), como es el caso particular analizado de los diarios, se inserta en la cotidianidad de un lector no específico del arte, un público masivo y no especializado al que se le completa o acompaña un estímulo compuesto principalmente por textos periodísticos, es decir, atentos a la novedad con un discurso efímero (reemplazable por el siguiente sobre el mismo tema), novedad que puede agotarse ella misma en sí y volverse efímera también.

Entonces este lector de diarios, consumidor de textos que suelen ser primeras versiones sobre la realidad y/o la historia, recibe también críticas de arte, que se convierten en un estímulo más de una práctica cotidiana de lectura, pero ellas sobre un objeto, el arte, que a diferencia de la noticia se propone o piensa como nada (o menos) efímero,²² y antes excepcional que cotidiano.

Decíamos que el arte supo existir sin la crítica, pero entonces sin ser socialmente arte. Agreguemos que su legitimidad particular nunca se transformó ni convirtió de manera automática en legitimidad social. Para que ello ocurriera intervinieron los discursos críticos y los mediáticos que son instrumentos tanto de socialización particular como general y social, y también de legitimación intra y entre campos. Es en la resolución de todas estas distintas líneas de fuerza donde se construyen las distintas cotidianidades en las que vive el arte.

Y todo esto viene ocurriendo además, desde el siglo pasado, con esa crítica de arte para públicos masivos. El mismo siglo en el cual las artes

22. Aun el arte efímero, que siempre pretende recuerdo.

plásticas, musicales, teatrales y literarias se desarrollaron entre un comienzo con vanguardias de ruptura con las expresiones tradicionales, una posterior absorción y expansión de muchas de sus operatorias, y la aparición de fenómenos de hibridación y mezcla y borramiento de límites entre lenguajes y campos de desempeño, que instalaron los aún no cerrados debates sobre el “fin del arte” y la pregunta acerca de “¿es esto arte?”.

Pero a pesar de estos debates, no solo internos, el arte es una práctica socialmente reconocida. Sin embargo, el arte forma parte de la cotidianeidad de la sociedad sin ser necesariamente cotidianeidad social. Consigue serlo a partir de la crítica de arte de los espacios sociales, es decir de aquella destinada a públicos masivos que se distribuye en ellos, como por ejemplo la de los diarios. Pero con la construcción de un “arte otro”. Un “arte otro” que interviene, en algunos casos de manera directa y en otros de manera débil e indirecta, en la constitución del arte (del campo) particular.

La crítica de arte(s) para públicos masivos suele ser un actor desplazado, a veces ignorado o lateralizado por la teoría, la historia, la semiótica, la filosofía o la Crítica de Arte,²³ pero resulta determinante en la conformación de ese “arte otro”, el social. Y lo hace con la fuerza argumentativa de una enunciación que formalmente parece privilegiar su función de difusión cuando en realidad, y autonomizándose en buena medida de la obra “crítica”, prescribe.

Así, la crítica de arte para públicos masivos interviene en la cotidianeidad particular del arte, desde el espacio de la cotidianeidad social; y simultáneamente se convierte en instrumento clave para su inserción en la cotidianeidad social. Aunque en él ya no sea el mismo. Aunque se convierta en “otro”. De ahí su interés político. Y su responsabilidad política: ser y/o articular, crítica y/o difusión del (las) arte(s).

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. ([1936].2009): “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” en *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Bourdieu, P. ([1979]1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.

23 Sí, con mayúsculas.

- Danto, A. ([1997].2003): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós.
- Fèvre, F. (2001): *Orígenes periodísticos de la crítica de arte. Recopilación de críticas periodísticas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Periodismo.
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- (1997): *La obra del arte*, Barcelona, Lumen.
- Goodman, N. ([1978].1990): *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.
- Lévi Strauss, C. ([1972] 2006) en Charbonnier, G. (1969): *Entrevistas con Levi-Strauss*, Barcelona, Amorrortu.
- Martínez Mendoza, R. (2005): “Molestias e incomodidades de la crítica frente a la no ficción televisiva” en VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica “Discursos críticos”, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales-UBA, 12 al 15 de abril de 2005.
- Martínez Mendoza, R. y J. L. Petris (2008): “Gobierno-campo: desempeño político del humor político” presentado en las Jornadas Académicas 2008 de la Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 30 y 31 de octubre y 1º de noviembre de 2008.
- (2011): “Una definición social de medio de comunicación (El envejecimiento de sus versiones tecnológicas)” en Revista *Avatares* N° 2, Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Agosto.
- (2012): “La evanescente imprecisión de las imágenes ambiguas” en Actas del 10º Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual “Dilemas contemporáneos de lo visual”, Universidad de Buenos Aires, 4 al 8 de septiembre de 2012.
- (2013) “Pierre Menard, autor del Quijote. Y de la Semiosis social. Notas sobre la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón” (inédito).
- Petris, J. L. (1998): *Crónicas y naciones: estilos de diarios / estilos en diarios*, Buenos Aires, Cántaro.
- (2007): “La crítica (de arte) es política” en Revista *Crítica*. Revista electrónica del Área Transdepartamental de Crítica de Arte del IUNA, Buenos Aires, octubre, Número de Primavera 2.
- Platón (1988): *La República*, Buenos Aires, Eudeba.
- Serres, M. (2013): *Pulgarcita*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Soto, M. (2014): *La puesta en escena de todos los días. Estéticas de la vida cotidiana*. Buenos Aires, Eudeba.
- Steimberg, O. (2013): *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

- Verón, E. (1987): *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa.
- (2001): *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Veyrat-Masson, Isabel y Daniel Dayan (comps.) ([1994] 1997): *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa. (Título original: Hermès 13-14. *Espaces Publics en Images*; traducción de Alberto Luis Bixio).
- Zizêc, S. (2002): *El frágil absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?*, Valencia, Pretextos.