

archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las  
vanguardias

nº5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida  
cotidiana

nº7

**Objetos de la crítica**

nº8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

nº10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

búsqueda

Contacto

Comentarios

Suscripción

## Objetos de la crítica

nº 7

nov.2010

semestral

Secciones y artículos [2. Objetos y sujetos de la crítica]

# La obra de la crítica. Formulaciones metodológicas para una metacrítica

Sergio Moyinedo



abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios

### Abstract

La crítica de arte es efecto y causa de la obra. Esta proposición no resultará paradójica si se toma en cuenta la distinción entre las posiciones de observación correspondientes a la crítica y a la metacrítica. A partir de esta distinción, quedan diferenciadas las operaciones propias de la práctica crítica de aquellas correspondientes al análisis metacrítico. Desde la primera posición, la crítica no es sino uno de los posibles efectos de la obra de arte; desde una posición metacrítica, puede observarse cómo la crítica determina productivamente a la obra.

### Palabras clave

crítica - metacrítica - observador

### Abstract en inglés

#### The work of the criticism. Methodological formulations for a methacriticism

Art criticism is effect and cause of the work of art. This proposition is not paradoxical if one takes into account the distinction between criticism and methacriticism. Hence, the operations of the practice of criticism are different from those belonging to methacriticism analysis: the first one shows the criticism as a possible effect of the work of art and the second one points out the work of art as an effect of the criticism.

## Palabras clave

criticism - methacriticism - observer



## Texto integral

### La obra de la crítica. Formulaciones metodológicas para una metacrítica[1]

#### 1. Observadores

- 1 En relación con cualquier fenómeno pueden postularse, por lo menos, dos instancias de observación que Niklas Luhmann[2] distingue como "observación de primer orden" y "observación de segundo orden". A cada posición de observación corresponde una figura, la del observador, que representa un conjunto de operaciones que regulan la vinculación observacional. La distinción entre el observador de primer orden y el observador de segundo orden corresponde a dos hipótesis de comportamientos que eventualmente puede cumplir una misma persona. El observador de primer orden habita un mundo *transparente*, se relaciona con las cosas sin mediación o, mejor dicho, permanece ciego a las operaciones que regulan su relación con las cosas; puede observarlo todo excepto su propia relación de observación. El observador de primer orden ignora la improbabilidad de su observación y permanece en un punto ciego como condición necesaria de cualquier predicación objetiva acerca del mundo. Un ejemplo de esta posición de observación en el ámbito de los fenómenos artísticos podría ser aquella que eventualmente representaría la figura del espectador o también, como veremos más adelante, la figura del crítico de arte.
- 2 Por su parte, el observador de segundo orden es un observador de observaciones, que podría describirse en una relación de intersección con la observación de primer orden. Aquellas operaciones que determinaban la observación de primer orden se tornan visibles para este segundo observador, y sólo desde esta nueva posición queda al descubierto la improbabilidad inherente a (toda) observación de primer orden. Es decir, sólo desde la posición de observación de segundo orden es posible postular el carácter contingente, histórico, de toda representación. La observación de segundo orden correspondería a una metaposición analítica. Un ejemplo de esta metaposición podría ser, como veremos más adelante, aquella que eventualmente ocuparía la figura del metacrítico.
- 3 Pero Luhmann aclara que el observador de segundo orden es a su vez un observador de primer orden y como tal permanece ciego a la improbabilidad de su propia metaposición analítica, contingencia que este observador segundo no puede admitir sin provocar el desmoronamiento de la verosimilitud de sus representaciones. En este sentido, Jean-Marie Schaeffer señala la necesidad por parte del discurso de las ciencias sociales de neutralizar la dinámica de autorreferencialidad para garantizar la validez cognitiva de sus representaciones.[3]
- 4 La distinción entre posiciones de observación implica una distinción entre sus correspondientes objetos y por lo tanto una diferencia en la configuración espacio-temporal de cada uno de ellos. Si hablamos de la obra de arte, por ejemplo, podríamos postular por lo menos dos temporalidades; y depende de la posición de observación la manera en que se va a considerar el funcionamiento temporal de la obra.

#### 2. Genealogías de la obra de arte

- 5 El observador de primer orden habita un mundo de temporalidad irreversible; en ese mundo, que podría ser, por ejemplo, el del espectador o del crítico, la obra de arte

coincide con su manifestación material. Es decir, la obra "consiste" en esa manifestación material en la que parece encarnarse de manera definitiva. Y cualquier representación de esa obra se realiza a partir de un horizonte de prácticas miméticas. En términos del presente de la actividad espectral o crítica, la obra es lo que es en tanto producto de un proceso irreversible y cualquier cosa que se predique acerca de ella presupone una naturaleza estable y definitiva coincidente con su apariencia material. En esta primera genealogía, la obra de arte se ubica al cabo de un proceso causal que definió de una vez y para siempre no sólo la naturaleza artística de una manifestación material, sino también, por ejemplo, su emplazamiento en una escala de valores. El espectador, en tanto persona –y lo mismo valdría para el crítico- cree en el valor inmanente de las cosas, entre ellas su propio pasado, al que no puede considerar de otra manera que como un universo finito de acontecimientos. Entre esos acontecimientos, se encuentra el origen de la obra de arte a la que eventualmente se enfrenta y de la que puede suponer una autoría bajo el nombre de un artista.

- 6 Pero la genealogía de la obra de arte se desdobra si consideramos una segunda posición de observación. Desde una metaposición analítica –por ejemplo, la del *metacrítico*- entidades empíricas tales como el espectador o el crítico devienen entidades teóricas, signos de un proceso productivo, representaciones de las operaciones que regulan el origen y el destino de la obra determinando sus modos de circulación social (Verón 1987). Para este metaobservador se torna visible la improbabilidad de las representaciones del observador de primer orden; la obra de arte pierde su estabilidad ontológica, es decir que, escindiéndose de su manifestación material, se muestra ahora como resultado de un proceso cuya historicidad compromete no sólo las determinaciones de su origen sino también las de su destino. El estatuto artístico de una cosa se definirá, entonces, no sólo en relación con la historia de su producción sino también en relación con la historia de sus efectos o lecturas[4]. Desde esta posición de observación la obra de arte es un *estado* que resulta de la relación contingente entre dos conjuntos de operaciones, las de producción y las de reconocimiento. Se opera entonces, y en relación con la primera genealogía de la obra de arte, una suerte de principio de reversibilidad temporal, se desvanece la idea de un origen absoluto; ahora y desde esta metaposición la obra se ve surgir desde un sistema de doble determinación entre el origen y el destino. En esta nueva manera de concebir el origen de la obra participan tanto el artista como el espectador –o el crítico- pero ahora como *figuras* que representan operaciones productivas. Esto nos lleva directamente a considerar el carácter productivo de las lecturas, es decir que, por ejemplo, la lectura espectral, crítica o histórica determinan eventualmente, en relación con lo ya hecho, el origen de la obra desde su futuro. Y en la medida en que las lecturas pueden producirse posible e infinitamente, la doble economía relacional que determina la circulación de algo como obra de arte va a definir un estatuto de obra inherentemente inestable.
- 7 Por su parte, el metaobservador analítico queda al borde de la paradoja cuando postula como absoluta su propia representación de la improbabilidad de las observaciones de primer orden. El carácter figural de ese metaobservador analítico sólo es accesible desde una posición de observación de tercer orden en la que voy a tratar de ubicarme a continuación.

### 3. Crítica y metacrítica

- 8 La temporalidad de la crítica no es la misma temporalidad que la de la metacrítica, distintos son sus objetos y por eso distintas las posiciones pragmáticas correspondientes a cada una de esas prácticas, aunque eventualmente esas dos posiciones se vean encarnadas, en distintos momentos, por una misma persona. El objeto del crítico es la obra de arte, desde luego no lo es en todos sus aspectos, ya que la historia, la sociología o la filosofía del arte, entre otras disciplinas, tienen por objeto al arte como universo fenoménico. El conjunto de operaciones que determina la observación crítica, y que la distingue de otras, podría ser una articulación entre "descripción, interpretación, apreciación"[5] si se tienen en cuenta, por ejemplo, las funciones atribuidas a la crítica por Gérard Genette. El crítico pone en funcionamiento en cada lectura este conjunto de operaciones que lo define genéricamente como tal, y lleva adelante su observación –describiendo, interpretando, evaluando- sobre lo dado sin posibilidad de percibir, en ese momento, el valor performativo de su actividad.
- 9 Es al metacrítico a quien está reservada la posibilidad de dar cuenta del poder performativo del trabajo crítico. Bajo la mirada metacrítica, el crítico deviene signo de las operaciones ya mencionadas como genéricas de la crítica. Su objeto no es la

obra de arte, en todo caso es la obra del crítico (Lyotrad 1979). La observación metacrítica "opaca" la transparencia mimética de la observación crítica y devela el carácter improbable de sus representaciones. Bajo la mirada metacrítica, el crítico pierde su consistencia empírica y deviene hipótesis de operaciones de reconocimiento del fenómeno artístico. Es tarea del metacrítico circunscribir el conjunto operacional que determina los límites genéricos de la práctica crítica o distinguir estilos críticos, por ejemplo, a partir de distintas maneras de articular componentes descriptivos, interpretativos y evaluativos.

- 10 La doble vía descriptivista y performativa (Heinich y Schaeffer 2004) a partir de la que la crítica constituye su objeto, sólo es visible para alguien eventualmente situado en la posición de observación de segundo orden correspondiente en nuestro caso a la posición metacrítica.

#### 4. la obra de la crítica / el poder de la crítica

- 11 La crítica de arte es efecto y causa de la obra. Según esta, aparentemente, paradójica proposición, el crítico de arte no sólo está en el destino de la obra –lo que en principio parece un dato del sentido común– sino también en su origen. Esa proposición sólo puede surgir desde una posición metacrítica. Desde esa posición, como vimos, la obra se constituye como estado de un doble juego de relaciones que compromete *tanto* a la historia de su producción como a la historia de sus lecturas o efectos discursivos. Como parte de ese doble juego de determinaciones, el universo de las lecturas que se han hecho o se podrán hacer de la obra determinarán retrospectivamente su modo de circulación social. Dicho universo de lecturas está constituido por un complejo conjunto de prácticas de reconocimiento vinculadas a los fenómenos artísticos: la historia y la filosofía del arte, el mercado, los comportamientos espectatoriales, las estrategias curatoriales, las políticas culturales gubernamentales, el merchandising artístico, etc. y, por supuesto, la crítica de arte.
- 12 La crítica representa la obra, eso es lo que cree el crítico o el lector de la crítica; pero a su vez –y esto es algo que sólo el metacrítico puede observar– la obra de arte es *obra* de la crítica, su resultado. La crítica, pues, está en una relación de productividad con aquello que se propone representar. La dimensión performativa de toda representación le confiere a la escritura crítica un poder de determinación sobre aquello que su vez constituye su objeto de referencia. Desde luego que no es sólo la crítica la que ostenta este poder productivo, lo mismo podría decirse de la historia del arte o cualquiera de las otras instancias de determinación en reconocimiento. La crítica de arte se distingue de las otras prácticas por las operaciones a partir de las que constituye su objeto genérico, podríamos pensar que su especificidad con respecto al discurso histórico se relaciona con cierta idea de inmediatez en su lectura de la obra así como con el carácter judicativo de sus representaciones –hipótesis siempre por comprobar–, mientras que la historia desestima como centro de su práctica los enunciados judicativos para centrarse en una representación de la obra en virtud de su emplazamiento en una secuencia temporal, entre otras cosas.
- 13 Podríamos pensar que el deseo del artista de ser mencionado –incluso alabado– por la crítica se basa en la intuición de aquél del poder performativo de ésta; y hace bien en tener ese deseo, ya que la posteridad no es una propiedad estable de algunas cosas a las que sólo les resta ser reconocidas como obras maestras, sino que es el resultado de un estado contingente de un conjunto de operaciones productivas del cual la crítica forma parte. Pero ese poder de la crítica trasciende cualquier conciencia o intencionalidad de la persona que eventualmente encarna la figura del crítico, el poder performativo de la escritura crítica es un poder compartido con la totalidad del complejo sistema de lectura de los fenómenos artísticos. De la misma manera en que la posteridad de una obra no depende de los deseos del artista o del espectador, tampoco depende de los deseos del crítico quien, en el momento de ejercer su obra, ignora el poder productivo de su escritura, ignorancia de la que proviene la verosimilitud representativa mimética de la crítica.
- 14 Sin embargo, también esta transparencia de la escritura será alcanzada por su propio *giro lingüístico*, la definitiva escisión entre dos prácticas de naturaleza absolutamente diversa, va a perder su claridad cristalina cuando la contemporaneidad crítica ponga en funcionamiento eventuales operaciones de autorreferencia. Podríamos pensar que la condición poscrítica de la crítica de arte, abre momentos de opacidad en el propio campo disciplinar; por ejemplo, a partir de operaciones de auto-representación del crítico [6] o en casos más extremos de declaraciones desde la misma crítica acerca de

la propia improbabilidad.

## 5. Muertes y resurrecciones de la crítica

- 15 La siguiente definición de *poscrítica*, tomada del vocabulario de Achille Bonito Oliva, hace las veces de certificado de defunción de la crítica de arte, por lo menos en su versión clásica:

"Posición crítica que tiene como presupuesto la conciencia por parte del crítico de la inutilidad de la propia función. Según este punto de vista, el crítico pierde el rol tradicional de mediador entre el arte y el público, deviene irresponsable, pierde cada certeza y el rigor de la ideología. Su movimiento es un viaje en sintonía con la obra fundado en una relación de intenso intercambio, y su mirada no es escrutadora sino partícipe y que cala intensamente en la materia del arte."<sup>[7]</sup>

- 16 Según esta descripción de la condición poscrítica, se desvanece cualquier esperanza de una representación crítica en términos de la mimesis clásica. Desde la misma crítica surge una conciencia metacrítica, es decir, se postula explícitamente el poder productivo, "creativo", de la crítica de arte. Las temporalidades de la crítica y de la metacrítica se confunden, la capacidad representativa de la crítica queda suspendida cuando un componente reflexivo surge como una amenaza de aniquilación, ¿cómo podría sobrevivir la crítica a la autoconciencia de su propia improbabilidad representativa sin caer bajo el golpe de una paradoja evidente?, ¿quedaría destinada a una eterna circularidad deconstructiva? Se me ocurre un ejemplo para ilustrar la definición de Bonito Oliva: *Cartouches* de Jacques Derrida<sup>[8]</sup>, ni descripción, ni interpretación, ni evaluación, y todo eso a la vez, es decir, referencia y autorreferencia dentro de los límites de un mismo texto.

Pero la crítica no podría permanecer demasiado tiempo en un estado de indecisión acerca de su validez representativa; frente a la amenaza de caer bajo el dominio de una poética, la práctica crítica recupera la distancia con su objeto. La referencia retorna al centro de la actividad crítica, la paradoja –de observar y observarse a sí mismo observando– queda neutralizada, críticos y metacríticos retoman sus posiciones de uno y otro lado de la frontera que garantiza la performance representativa a cada nivel. El término *poscrítica* permanece entonces, y hasta el momento, como un término que puede describir tanto una condición epocal de la productividad crítica como un estilo particular, como una escritura que replica en sí misma el funcionamiento poético de lo que debería ser su objeto.



## Notas al pie

[1] Comunicación presentada en el Atelier Internacional sur la critique d'art. Paris INHA-Rennes Université Rennes 2/Archives de la critique d'art 7-10 julio 2009.

[2] Tomo la tipología y su descripción de: Luhmann, N. (2005) *El arte de la sociedad*. México: Herder. (Cap. II "Observación de primer orden y observación de segundo orden" – selección).

[3] "...para ser cognitivamente válido, es necesario que el discurso de las ciencias sociales sea capaz de neutralizar la dinámica de la autorreferencialidad" En: Heinich, N. y Schaeffer, J-M. (2004) *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.

[4] Ibidem.

[5] Por ejemplo, las operaciones que determinan el *objeto*, la *función* y el *estatuto genérico* de la crítica. Genette, G. (2002) *Figures V*. Paris: Du Seuil, p. 8

[6] Correbo, N; Gustavino, B.; Moyinedo, S. y Suárez Guerrini, F. "La auto-representación del crítico" (2008). *VI Jornadas de Investigación en Arte y en Arquitectura*. Instituto de Investigación de Historia del Arte Argentino y Americano. La Plata, Facultad de Bellas Artes - UNLP.

[7] "Postcritica posizione critica che ha come presupposto la coscienza da parte del critico dell'inutilità della propria funzione. Secondo questo punto di vista il critico perde il ruolo tradizionale di mediatore tra arte e pubblico, diviene irresponsabile, perde ogni certezza e il rigore dell'ideologia. Il suo movimento è un viaggio in sintonia con l'opera fondato su un rapporto d'intenso scambio, e il suo sguardo non è scrutatore ma partecipe e intensamente calato nella materia dell'arte.". Bonito Oliva, A. en: <http://www.achillebonitoliva.com/articritica/vocabolario.htm> [en línea Marzo 2010]

[8] Ulmer, G. (1986) "El objeto de la poscrítica", en Foster, H. (1986) *La Posmodernidad*. Barcelona: Cairós.



## Bibliografía

- Bonito Oliva, A.** en: <http://www.achillebonitoliva.com/articritica/vocabolario.htm> [en línea Marzo 2010]
- Luhmann, N.** (2005) *El arte de la sociedad*. México: Herder.
- Correbo, N; Gustavino, B.; Moyinedo, S. y Suárez Guerrini, F.** "La auto-representación del crítico" (2008). *VI Jornadas de Investigación en Arte y en Arquitectura*. Instituto de Investigación de Historia del Arte Argentino y Americano. La Plata, Facultad de Bellas Artes - UNLP.
- Genette, G.** (2002) *Figures V*. Paris: Du Seuil
- Heinich, N. y Schaeffer, J-M.** (2004) *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Lyotard, J-F.** (1979) "Petites ruminations sur le commentaire d'art", en revista *Opus international*. Números 70/71. Paris: Éditions Georges Fall.
- Ulmer, G.** (1986) "El objeto de la poscrítica", en Foster, H. (1986) *La Posmodernidad*. Barcelona: Cairos.
- Verón, E.** (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.



## Autor/es

**Sergio Moyinedo** Licenciado en Historia de las Artes Plásticas (Fac. de Bellas Artes /Universidad Nacional de La Plata). Desarrolla su actividad de investigación en el ámbito de la Historia y la Teoría del Arte. Es docente-investigador en la UNLP y en el IUNA.  
E-mail: [smoyined@yahoo.es](mailto:smoyined@yahoo.es)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**