

Paulina Verónica Alejandra Bahena Rincón

Robert Hughes Crítica de Arte Análisis Literario

En el Centro de Posgrado y Estudios Sor Juana, el 19 de octubre de 2020, Paulina Verónica Alejandra Bahena Rincón presentó su examen para obtener el rado de maestra en Cultura Escrita en el perfil Redacción Avanzada. Fue aprobado por unaminidad con mención honorífica por sus sinodales: su director de tesis el doctor Mario Javier Bogarín Quintana, y sus lectoras Martha Judith Soto Flores y Alma Isabel Robledo Rella.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Escuela Superior de Artes Visuales, mi alma mater en el arte, por su apoyo y colaboración de siempre.

Agradezco a mi director de tesis, Mario Bogarín, que creyó desde un principio que este tema valía la pena y me motivó cuando más lo necesité. Mi afecto y agradecimiento siempre.

Agradezco a mis compañeros de clase que hicieron de esta experiencia algo realmente fructífero y extraordinariamente agradable.

Agradezco a Ricky, que me acompañó, me motivó y me apoyó durante mis días de clases.

Agradezco a mi familia por siempre estar. Son mi principal fortaleza.

Gracias, gracias.

Resumen

El objeto de estudio del presente trabajo son tres críticas de arte cortas escritas por Robert Hughes

y nuestro problema de estudio es la aproximación a un modelo sólido de crítica de arte por medio

del análisis estructural y de estilo de su narrativa.

Para resolver esta cuestión, partimos de la hipótesis de que no existe un modelo

metodológico formal para hacer crítica de arte y que, debido a que los textos de Robert Hughes

han generado un gran interés tanto en el público no especializado como en el especializado, sobre

todo del arte moderno, es posible que al reconocer los elementos de su estructura narrativa y de

su estilo como primer paso, podamos proponer en un futuro un modelo metodológico formal para

hacer crítica de arte.

Palabras Claves: Análisis, arte, crítica, crítico de arte, estilo.

3

Tabla de Contenidos

Capítulo I. Introducción	
1.1 Antecedente	6
1.2 Justificación	8
1.3 Propuesta Metodológica	10
1.4 Identificación	10
1.4.1 Objeto de estudio	10
1.4.2 Problema de Estudio	11
1.4.3 Hipótesis	11
1.4.4 Objetivos Generales y Específicos	12
1.5 Análisis, Objetivos Específicos Y Organización De La Investigación	12
1.6 Organización De La Investigación	13
Capítulo II. Desarrollo	15
2.1 Marco Teórico Conceptual	15
2.2 Contexto	25
2.2.1 Crítica de arte	25
2.3 Análisis Estructural	37
2.4 Tipología	63

2.5 Análisis de estilo	66
Capítulo III. Conclusiones	75
3.1 Hermenéutica	77
3.2 Consideraciones finales	85
Capítulo. IV Referencias	87
4.1 Bibliografía	87
4.2 Notas	89
4.3 Anexos	89
4.4 Índices	119

Capítulo I. Introducción

1.1 Antecedente

El presente trabajo es una tesis de Maestría en Cultura Escrita correspondiente a la línea de investigación de Pedagogía de la Lengua y la Literatura, en el campo de Investigación de Análisis de textos sobre el tema de Cultura del Centro de Estudios de Posgrado Sor Juana¹, documentno que esta bajo la dirección del Doctor Mario Javier Bogarín Quintana.

Dentro de la maestría en Cultura Escrita nace esta inquietud de analizar los textos de un crítico del arte debido a la formación en Artes Visuales de la autora del presente trabajo, la cual identifica que la formalidad en teoría literaria puede ayudar al desarrollo de un modelo metodológico en el campo de la Crítica de Arte perteneciente a las Artes Plásticas/Visuales. Por lo tanto, para cumplir con los fines de la presente investigación utilizaremos lo aprendido en las materias curriculares de la maestría en Cultura Escrita del Centro de Posgrado y Estudios Sor Juana y de la licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Superior de Artes Visuales².

El objetivo último de una investigación como la presente, sería el establecimiento de un modelo metodológico para hacer crítica de arte; ese objetivo rebasa los alcances de una tesis de maestría, pues hacen falta una serie de investigaciones previas para sentar las condiciones que permitan obtener dicho objetivo.

Históricamente, la crítica de arte ha facilitado la comprensión de la proyección cognitiva y la sensibilización estética de la obra, funcionando como mediadora entre esta y el público al guiarlo en la creación de su propia concepción. Así mismo, ha sido promotora de la evolución del arte pues agiliza la asimilación de las ideas presentadas en las obras.

Como artista, la lectura de crítica de arte es una práctica fundamental que te guía en la comprensión del Arte, el problema es que mucha de la crítica de arte existente es confusa y compleja hasta para los propios artistas y críticos. Por lo tanto, la importancia de una crítica de arte de calidad estilística y de contenido comprensible para todo público —especializado y no especializado- es indispensable para la evolución de la crítica del arte, de la Historia del Arte, del arte y de la literatura.

Como docente de Arte, identifico la necesidad del análisis de una obra visual debido a que se desarrolla la habilidad de la lectura - decodificación e interpretación de signos, lo cual es una habilidad básica para la comprensión del mundo desde la edad preescolar. En educación básica y superior la decodificación de signos y símbolos y la interpretación de ellos, facilita procesos más complejos como la reflexión, el análisis, la crítica y la comunicación eficiente. Para los alumnos específicamente de estudios superiores de arte, comprender lo que es y tener las habilidades para hacer crítica les permitirá una mejor comprensión de su quehacer artístico, así como ampliar sus posibilidades no sólo en la práctica plástica si no en la teórica, lo cual genera la formación de público y la creación de vínculos entre este y un arte que propone nuevas interpretaciones de nuestra realidad y promueve una evolución tanto del arte como del hombre. Por lo cual, escribir más y mejor crítica ayuda a desarrollar procesos cognitivos como completar el proceso de la obra desde su creación hasta su comprensión colectiva, lo que facilita su promoción y su comercialización, ya que es su medio de difusión.

1.2 Justificación

Si quisiéramos aprender a escribir crítica de arte en base a un método propuesto y aceptado por los críticos de arte actuales, nos daríamos cuenta que no existe. Hay poca crítica de arte plástica y la poca que hay es difícil de descifrar, ya que no se tiene claro qué es la crítica, cómo funciona y para qué sirve. Un ejemplo de ello se encuentra en la definición de Crítica de Arte que da James Elkins para *Infolio* y el cual encontramos completo en el Anexo 6.

Según James Elkins, debido a la diversidad de arte que se produce hay una saturación de mensajes visuales y de novedades técnicas que el decodificar una imagen se convierte en un verdadero reto cognitivo. Se pensaría que ante tal inconveniente, los estudiosos del Arte han identificado éste problema y lo han solucionado al generar los medios para formar críticos de arte que se dediquen al estudio estricto de la decodificación visual.

Por lo tanto, escribir crítica de arte es un tanto confuso debido a que los estilos existentes son tan amplios y variados que cuesta trabajo identificar una manera eficiente de lograrlo. Debe mencionarse que entre los motivos por los cuales la crítica de arte resulta confusa, es en parte por la falta de identidad de la crítica de arte con respecto a su pertenencia disciplinaria así como a su ambigua función social y por último, debido a que la crítica de arte existente suele ser confusa en cuanto a los elementos literarios que la componen: gramática, estructura narrativa y estilo.

En este trabajo de investigación nos compete el último aspecto de los elementos literarios, ya que creemos es el primer acercamiento para una futura propuesta de un modelo de crítica de arte que sin duda necesita tener clara su función social y su identidad disciplinaria.

Entonces, la crítica de arte facilita la comprensión de la proyección cognitiva y la sensibilización estética de la obra, funcionando como mediadora entre ésta y el público al guiarlo en la creación de su propia concepción. Así mismo, promueve la evolución del arte pues agiliza la asimilación de las ideas representadas en las obras. Hacer más y mejor crítica ayuda a completar el proceso de la obra en cuanto a su comercialización, ya que es el medio de difusión de la pieza de arte.

Las referencias acerca de las críticas de arte de Robert Hughes son notas en periódicos o revistas culturales que aunque son de carácter serio, no mencionan un análisis estructural de su narrativa o estilo. Estas publicaciones sólo se limitan a resaltar su grandiosa personalidad y popularidad entre el público especializado y no especializado.

Estos datos tan recurrentes, se han convertido en un foco de atención para la autora del presente trabajo de investigación, ya que pese a las múltiples críticas de arte existentes de diferentes autores, las de Hughes parecen tener ese "algo" que las posiciona en ese primer lugar de popularidad. ¿A qué se debe entonces esa aceptación de un público tan amplio? ¿La razón de su popularidad recae en su estructura narrativa? ¿Tiene que ver con su estilo literario? ¿Tiene que ver con una chispa de genialidad?

Como veremos en los antecedentes, las referencias más serias sobre Robert Hughes encontradas hasta ahora, no nos muestran un estudio formal sobre su estilo y mucho menos sobre su estructura narrativa que nos explique su método de escritura, por lo que será interesante poder descifrarla para entender objetivamente el porqué de su éxito y aceptación.

Si la crítica de Robert Hughes después de ser analizada obedece a características efectivas de estructura y estilo para poder ser utilizados de ahora en adelante como referencia para la escritura formal de crítica de arte, podremos entonces festejar un avance dentro de esta expresión aún poco definida y peleada entre teóricos artistas y literatos, encontrando claridad y formalidad para construir una crítica de arte.

1.3 Propuesta Metodológica

La siguiente propuesta es una investigación documental basada en el método hipotético - deductivo ya que se apega a la naturaleza de esta investigación al basarse en la observación de un fenómeno a estudiar con la finalidad de predecir el resultado de nuestra investigación, podremos deducir nuestra hipótesis para verificar el resultado a obtener.

1.4 Identificación

1.4.1 Objeto de estudio

El objeto de estudio de esta investigación es la crítica de arte de Robert Hughes, pero siendo más específicos su estilo y estructura narrativa, enfocándonos en tres de sus textos cortos llamados *James Whistler, Thomas Eakins* y *Jackson Pollock* que encontramos completos en el apartado de Anexos 1,2 y 3.

Al identificar el estilo que Robert Hughes utiliza para escribir sus críticas de arte tenemos un primer acercamiento a la resolución de la problemática de que no existe un modelo formal para hacer crítica de arte. Por lo tanto, es un primer paso a la propuesta de uno basado en este

autor. Para lograr identificar este estilo, se profundiza en su contexto, influencias, temas, personalidad y genialidad como autor (Anexo 4).

1.4.2 Problema de Estudio

El problema de estudio de nuestra investigación es que no existe un modelo metodológico para hacer crítica de arte. Este trabajo de investigación es un primer acercamiento a un modelo metodológico mediante el análisis de la estructura narrativa y el estilo literario de unos textos cortos de crítica de arte basado en los textos de Robert Hughes.

Hughes fue elegido por ser un crítico de arte que logró gran reconocimiento y sobre todo, aceptación y popularidad entre el público especializado y no especializado. Para reconocer la razón de su éxito en sus críticas, analizaremos la estructura narrativa y de estilo de tres artículos cortos de crítica de arte de este autor. Creemos que para reconocer los elementos que le dan valía dentro del mundo del arte, específicamente como crítico, es necesario decodificar los elementos propios y característicos que se muestran constantemente en su escritura.

1.4.3 Hipótesis

Se puede identificar constantes de estructura narrativa y estilo para escribir crítica de arte plausible como primer paso para obtener en un futuro, una metodología para hacer crítica de arte, los siguientes pasos después de este análisis literario creemos serían aclarar la identidad disciplinaria y la función social de la crítica de arte.

1.4.4 Objetivos Generales y Específicos

Objetivo general

Realizar un análisis literario de tres textos cortos de crítica de arte del autor Robert Hughes para reconocer en su estructura narrativa y su estilo las características de una crítica de arte plausible como modelo para hacer crítica de arte formal.

Objetivo específico

- Investigar sobre la narrativa que construye las críticas de arte.
- Reconocer la estructura y estilo literario de la crítica de arte de Hughes.
- Desarrollar un listado de las constantes narrativas identificadas que sirva de guía para interesados en escribir crítica de arte como este autor.
- Presentar un posible análisis literario para realizar en un texto de crítica de arte de una obra basándonos en este autor.

1.5 Análisis, Objetivos Específicos Y Organización De La Investigación

Objetivo Específico	Problema	Objeto
Qué dicen los autores	Investigar sobre metodologías existentes	Investigación documental
Desarrollar	¿Cuál es la metodología idónea para analizar un texto	

	de crítica de arte?	arte.
Presentar	¿Cómo presentar un análisis	Análisis literario para la
	de un texto de crítica de arte?	crítica de arte

Tabla 1. Análisis objetivos específicos y organización de la investigación. Fuente: Elaboración propia.

1.6 Organización De La Investigación

Para poder entender el estilo que Robert Hughes utiliza para escribir crítica de arte, iniciamos con un análisis básico de sus textos que nos permite identificar estructura, elementos y características como en cualquier otro texto literario, lo que nos permite reconocer su tipología por la información obtenida, evitando distinciones preconcebidas que nos pueden alterar nuestra visión. Todo esto, con la intención de encontrar coincidencias que nos ayuden a crear un modelo de crítica de arte al estilo de Robert Hughes, así como valorar su aportación a la crítica según su función. Estas especificaciones las manejamos de esta manera porque recordemos que la definición de crítica de arte es muy confusa y las críticas de arte existentes, muy diversas. Al no tener un modelo que pueda darnos lineamientos definidos, hemos de tratar estos escritos de Robert Hughes como textos literarios en general con la intención de descubrirlo como si fuera una joya nunca antes vista que debe nombrarse apenas. Lo primero que hicimos, fue el conteo de los párrafos y del número de palabras, siguiendo el método de la *Flesch Reading Ease Formula* que es un enfoque simple para evaluar la dificultad de un pasaje de lectura escrito en inglés y que consiste en contar las palabras, sentencias y caracteres. Después, dividimos cada texto en párrafos

e identificamos el tema o idea principal en cada uno con la finalidad de reconocer las constantes temáticas. Este proceso nos dio información para el análisis de su estructura que va desde la identificación de la introducción, el desarrollo y la conclusión en cada uno y sus características, hasta la identificación de su tipología, recursos literarios y por último, su estilo.

Capítulo II. Desarrollo

2.1 Marco Teórico Conceptual

A continuación presentamos algunas definiciones que sirven como base a nuestro proyecto de investigación.

Crítica

Crítica: La definición que tomaremos en cuenta será por deducción personal en base a conocimientos previos adquiridos y a la Filosofía del arte de José García Leal: Juicio valorativo resultado de la interpretación del símbolo artístico mediante el descubrimiento y exposición, normalmente literaria, de sus cualidades sensibles y estéticas reconocibles.

En el "Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española" nos dice que proviene de:

lat. "criticus" y éste del gr. κριτικός "kritikós" – "capaz de discernir", proveniente del verbo κρίνειν "krínein" – "separar, decidir, juzgar", de raíz indoeuropea *krei- "cribar, discriminar, distinguir" y emparentado con el lat. "cerno" – "separar" (cf. "dis-cernir"), "cribrum" – "criba" y "crimen" – "juicio, acusación" (Abbagnano, 1987: 263)

En el "Diccionario Enciclopédico Ilustrado Océano Uno" dice acerca de Criticar "tr. Juzgar las cosas fundándose en los principios de la ciencia o en las reglas del arte. Censurar, notar, vituperar las acciones o conductas de uno."

Según el "Diccionario de la Filosofía de Nicola Abbagnano" la crítica es un término introducido por Kant para designar el proceso por el cual la razón emprende el conocimiento de sí misma. Era un deber y la aspiración fundamental de la Ilustración decidida a someter a la razón misma con objeto de delimitar los límites y de eliminar de su ámbito los problemas ficticios.

Hegel objeta que sería como aprender a nadar fuera del agua, a lo que la crítica kantiana responde que no obra en el vacío y con anterioridad al conocer, sino a partir de los conocimientos de que el hombre dispone efectivamente y con el fin de determinar las condiciones y los límites de su validez. Por lo que no se trata de aprender a nadar fuera del agua, sino de analizar los movimientos de la natación con el fin de determinar las posibilidades efectivas que ofrece el nadar, en relación con las ficticias que sólo serían peligros (Abbagnano, 1987).

Por último, el historiador y crítico de arte estadounidense James Elkins, presidente de E.C. Chadbourne y presidente de historia del arte, teoría y crítica en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, menciona en su documento "La crítica de arte, una definición":

La crítica de arte puede definirse en un primer momento como una forma de literatura que se ocupa de evaluar el arte. Sin embargo, carece de una definición formal y no hay acuerdo sobre su significado. El sentido de este concepto queda comprometido por dos usos fundamentalmente antitéticos: por un lado, la crítica de arte se entiende como una práctica histórica que practicaron muchos escritores desde Plinio o Vasari hasta los actuales; y por otro, se considera una forma de escritura independiente de las condiciones históricas en que discurren los asuntos tratados. No hay una historia o filosofía fiable de la crítica de arte, y prácticamente ninguna literatura sobre su concepto o naturaleza. Algunos filósofos niegan que la crítica de arte exista como tal, y otros dicen que se confunde con la historia del arte. (Elkins, 2017:2)

Después toma a Mortier para mencionar que "superado el Renacimiento, la literatura crítica se vuelve reconocible como género, especialmente en los escritos asociados con la Academia Francesa de Le Brun, Perrault, de Piles y Denis Diderot" (1982).

Elkins finaliza diciendo que:

La crítica que se practicaba en los salones de París constituía un gran recurso para los historiadores de finales de los siglos XVIII y XIX (Parson, 1986, McWilliam 1991a, 1991b), y la llegada del impresionismo contribuyó a consolidar esa práctica como una profesión. Pero la definición comienza a debilitarse nuevamente cuando nos alejamos del siglo XIX y del siglo XX (Dresdner, 1915, d'Ancona y Wittgens, 1927). El problema se complica en el siglo XX, cuando la moderna crítica de arte deja de moverse en los marcos discursivos nacionalistas, académicos y anti académicos que le dieron sentido y se confunde con la crítica general de la cultura. (Elkins, 2017: 5)

Entonces, al no contar con una definición y estructura definida y clara de crítica de arte, en este trabajo de investigación, optamos por analizar los tres textos de Robert Hughes como un texto literario general, sin género ni forma definida.

Arte

Entre sus más de nueve explicaciones etimológicas, el diccionario de la lengua española, deduce que Arte viene del latín ars, artis, y este del griego τέχνη téchné y se refiere a un nombre ambiguo. La significación que a nosotros nos compete, es la de "actividad en la que el hombre recrea, con una finalidad estética, un aspecto de la realidad o sentimiento en formas bellas valiéndose de la materia, la imagen o el sonido" (Océano, 1990).

Las demás definiciones se refieren a reglas, conocimientos o habilidades para hacer bien algo.

Tomaremos la definición de Arte que declara José García Leal en su libro Filosofía del Arte como una explicación con la que simpatizamos "Es la construcción sensible del símbolo y

de los procedimientos de simbolización por la cual es novedosa y generadora de conocimiento, por lo que es propia del ser humano" (García, 2002:30).

En su tesis de maestría sobre la práctica de la crítica de arte en México, J. A. Martínez Medina, traduce a Paul Johnson en su libro "Art: A New History" de esta manera "el arte fue creado instintivamente por la humanidad para asistir el proceso de ordenar, y así entender y dominar, el mundo salvaje de la naturaleza. El arte es fundamentalmente sobre el orden, ya sea que lo canónico o nuevo lleve la delantera" (Medina, 2016:9).

Por otro lado, Jimenez Cuanalo menciona el sentido etimológico del arte al decir que:

[...]veremos la relación entre la raíz latina *ars* y la palabra que de ella deriva "artificial", pues artificial, en un sentido etimológico original, quiere decir "lo hecho por el arte", pero en sentido semántico es universalmente comprendido como lo opuesto a lo natural de donde se infiere lógicamente que, para los latinos, *ars* era eso que producía lo artificial, la facultad humana de crear. (Jiménez 2008a: 69) (Soto, 2014: 25-26)

Estilo

Según el Diccionario de filosofía, el Estilo es:

"el conjunto que da caracteres que distinguen una determinada forma expresiva de las demás. En sus orígenes en el siglo XVIII, la noción de estilo encontró su expresión en el dicho francés: *le style c'est l'homme même* y se la consideró como la aparición, en la forma expresiva, de los caracteres propios del sujeto en su relación con el material adoptado. Para Hegel esta concepción era muy restringida e incluyó en el E. las determinaciones que resultan, en la forma expresiva, de las condiciones propias del arte de que se trata...". (Abbagnano, 1987:462)

El libro de *Estilo de la lengua española según la norma panhispánica*, toma la definición de Estilo del Diccionario de la Real Academia Española que dice que el Estilo es la "manera de escribir o de hablar". Y menciona "Una lengua -decía Amado Alonso- ha sido lo que hablantes hicieron de ella, es lo que están haciendo, será lo que hagan de ella" (Libro de estilo de la lengua española, 2018:13)

Debido a que este trabajo de investigación se basa en tres textos escritos en inglés, nos parece pertinente mencionar el significado de un diccionario de habla inglesa, por lo que hemos tomado el Diccionario Léxico de *The Oxford Dictionary* para dicha comparación. Por lo tanto, encontramos que *Style* tiene su origen en "Middle English (denoting a stylus, also a literary composition, an oficial title, or a characteristic manner of literary expression): from Old French style, from Latin stilus. The verb dates from the early 16th century."

Así mismo, The Oxford Dictionary hace referencia a:

- 1. A particular procedure by which something is done; a manner or way.
- 2. A way of painting, writing, composing, building, etc., characteristic of a particular period, place, person, or movement.
 - 3. A way of using language.
- 4. A distinctive appearance, typically determined by the principles according to which something is designed.
 - **5.** A confident, effortless manner or technique.³

Estructura descriptiva

Según varias fuentes, el texto descriptivo, oral o escrito, es aquel que describe algún tema, y consiste en representar con palabras el aspecto o apariencia de una persona, animal, objeto, paisaje, lugar, cosa, etc.

La descripción puede ser: subjetiva o literaria, estática, dinámica u objetiva y técnica.

Es objetiva cuando se atiene a la realidad de lo que se representa y se realiza de una manera impersonal o según un punto de vista general e inespecífico. Es subjetiva cuando se escoge una visión o punto de vista personal y concreto para hacerla, seleccionando los rasgos que más se ajustan a él, interviniendo los pensamientos y sentimientos de quien describe.

Los rasgos lingüísticos de que suele hacer gala el texto descriptivo son los siguientes:

- 1. Dominan las oraciones enunciativas y atributivas: "Era un hombre alto y cetrino.
 Parecía amargado".
- 2. Abundancia de sustantivos o sintagmas nominales, aposiciones, adjetivos o construcciones equivalentes (sintagmas adjetivos, construcciones preposicionales, proposiciones subordinadas adjetivas): "El arbusto del laurel es de un verde muy oscuro y de hojarasca bastante densa; las hojas son persistentes, simples y lanceoladas. En su tronco, que es el soporte del árbol, se aprecian varias partes".
- 3. Los tiempos dominantes son el presente o el pretérito imperfecto de indicativo, por la ausencia del paso del tiempo: "La porcelana es un material cerámico producido de forma artesanal o industrial y tradicionalmente blanco, compacto, frágil, duro, translúcido, impermeable, resonante, de baja elasticidad y altamente resistente al ataque químico y al choque térmico, y se utiliza para fabricar los diversos componentes de las vajillas (excluyendo la cubertería) y para jarrones, lámparas,

esculturas y elementos ornamentales y decorativos". "Era una persona encerrada en sí misma, que solía pasear sola por el parque".

- 4. Uso de complementos circunstanciales de lugar, tiempo y modo, para situar lo descrito y el orden: "A lo lejos se distinguen nítidamente las cumbres de los Pirineos; por la tarde, apenas se aprecian sus contornos".
- 5. Se usan verbos de naturaleza, estado o pertenencia: "El llamado lince africano (Caracal caracal), es un mamífero que pertenece al género felino y habita en África y gran parte de Asia Central y Occidental".
- 6. Uso de enumeraciones, comparaciones, metáforas y personificaciones.
- 7. Predominio de elementos espaciales o relacionados con el espacio como elemento estructurador. Abundantes adverbios y conectores espaciales, especialmente deícticos y anafóricos.

Para la descripción objetiva, que suele ser científica y especializada, suele usarse la 3.ª persona y adjetivos especificativos y descriptivos, y el uso de adjetivos, presente atemporal y tecnicismos.

Para la descripción subjetiva, que suele ser literaria, la 1.ª persona y oraciones exclamativas, así como el uso de adjetivos valorativos y recursos expresivos.

Registro lingüístico

Según el portal académico CCH-UNAM la variación lingüística de acuerdo a las circunstancias es lo que se conoce como registro lingüístico. La importancia de saber que existen diversos

registros, radica en que podemos adecuar nuestra forma de hablar o escribir al contexto de comunicación en que nos encontremos, por lo que nuestros mensajes resultan claros.

Existen tres registros: el coloquial, el formal y el técnico.

El registro coloquial también llamado *registro informal*, designa la manera de hablar que usamos cotidianamente, en situaciones familiares, relajadas, donde los hablantes sienten confianza en su forma de hablar y no se preocupan por apegarse a las normas lingüísticas, lo importante es el intercambio de ideas, emociones o informaciones de las vivencias diarias. El registro coloquial se usa básicamente en las conversaciones orales, incluidas las que tienen lugar entre amigos dentro de la escuela, sin embargo, los estudiantes deben cobrar conciencia de cuándo es posible usar este registro y cuándo es necesario usar un registro apegado a las normas lingüísticas.

Las características del registro coloquial o informal son el uso de frases cortas, aparición de oraciones incompletas, repeticiones y redundancias, vocabulario reducido, se salta de un asunto a otro.

Cuando aparece en lengua escrita éste se escribe con plena conciencia de que se están transgrediendo las normas gramaticales, por ejemplo, en las obras literarias muchas veces los escritores reproducen el habla que un personaje utiliza en la calle, en este caso el registro coloquial usado por el escritor es perfectamente aceptable, aunque tenga errores gramaticales, pues el sentido de la escritura es dar verosimilitud a la obra literaria.

El registro formal es el que se apega a la norma culta de la lengua, es el registro que los hablantes aprenden a usar durante todos sus años de formación escolar, es decir, implica que los

usuarios tengan alguna instrucción escolar que les proporcione la información y la práctica para hablar y escribir de acuerdo a las normas aceptadas por las Academias.

Este registro, por consiguiente, es la forma privilegiada de hablar y escribir en la universidad, pero también es el registro que debemos utilizar en el ámbito laboral profesional, o para dirigirnos a algún tipo de autoridad en la vida civil. Las situaciones formales de comunicación que se nos presentan en la vida, en general, exigen que quien habla o escribe utilice correctamente el idioma, por lo que es recomendable escuchar o leer textos elaborados en este registro, así como practicar el habla y la escritura formales, porque no se aprende a ser correctos en el uso del idioma estudiando las reglas, sino sólo hablando y escribiendo constantemente en este registro.

Las características esenciales del registro formal, o apegado a la norma culta, son: el uso de oraciones completas y ordenadas, la amplitud de vocabulario, el uso de sinónimos y pronombres para evitar las repeticiones, los temas o ideas se desarrollan de manera completa antes de pasar a otro asunto y el uso de conectores que precisan la relación entre las ideas.

El registro técnico es el conjunto de palabras o frases propias de una especialidad. Esto significa que podríamos considerar a este registro como una variante de uso de la lengua, pues es un conjunto de palabras o expresiones que son utilizados por los integrantes de una comunidad específica, determinada por la profesión o actividad a la que éstos se dedican.

Cuando uno no es especialistas en una profesión, no usa un registro técnico especializado, pero sí debe saber que hay ciertas palabras, expresiones o términos propios de las distintas disciplinas que estudian, y que, por lo tanto, necesitan reconocer el uso de ese registro para comprender mejor un texto y para escribir de acuerdo a los usos de una determinada ciencia.

En cuanto a los textos de la ciencia, podemos hablar de dos niveles de registro técnico, uno muy especializado, el de los *textos* plenamente *científicos*; y otro, menos especializado, el de los *textos de divulgación de la ciencia*, que usan un registro más adecuado a un público general que no es especialista en ciencias. Ambos niveles de registro son formales, están de acuerdo a las normas de la gramática del español. (Portal académico CCH-UNAM, 2017)

Estructura

Estructural según el diccionario de la Real Academia Española, una estructura viene del latín *structūra*. Entre sus múltiples definiciones, las que nos interesan para nuestro tema son las siguientes:

- f. Disposición o modo de estar relacionadas las distintas partes de un conjunto.
- f. Distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio, como un poema, una historia, etc.

estructura argumental

f. *Gram.* Conjunto, generalmente ordenado, de los argumentos de un predicado. (RAE, 2019)

Método

"Un modo de proceder o hacer algo, sobre todo de una manera sistemática o regular - una acción o sistema de acciones para lograr un objetivo (Noble Russell, 2005)" (Moreno, 2014:73)

'Manera de proceder, sobre todo si es ordenada y sistemática' : latín methodus 'método', del griego méthodos 'modo de investigar; busca conocimientos ; acción de ir detrás', de met-'detrás, después' (véase ºmeta-) + hodós 'viaje' (véase ºéxodo). (Gómez, 2013: 454)

Metodología

La ciencia del método, o conjunto de métodos, empleados en una actividad particular, como los aspectos de investigación de un proyecto. Una estrategia lógica, predefinida y sistemática que se lleva a cabo para el progreso de un proyecto de diseño gráfico, incluyendo métodos de evaluación de los resultados experimentales, un cronograma para cada etapa del proyecto y la intención o el propósito en relación con una serie de resultados previstos. (Moreno, 2014:72)

2.2 Contexto

2.2.1 Crítica de arte

Hemos decidido complementar el análisis de estos tres textos de crítica de arte de Robert Hughes con algunas ideas que se han tenido sobre la crítica de arte en el transcurso de su historia. Esto es con el propósito de ubicarla en un contexto independiente que cuenta con sus propios parámetros y características, aunque diferentes en cada época, han coincidido en una cosa: alimentarse del arte para sobrevivir y el arte depender de ella para evolucionar.

De esta manera, nuestra noción de crítica se puede ir definiendo de tal forma que nos permita comprender qué hace, cuál es su objeto de estudio, cuál es su función y cuál puede ser su método, con la única intención de darle una identidad a los textos de Hughes.

Hay que aclarar que el único objetivo que en este trabajo de investigación nos compete es reconocer los elementos característicos que puedan funcionar como modelo formal para escribir crítica de arte, ya que tratar de definir qué es, cuáles son sus características, métodos y función, es una investigación interesante que requiere de otra investigación profunda y concreta.

Así que hemos tomado al historiador de arte italiano Lionello Venturi y su libro *Historia* de la crítica de arte, para dar un recorrido general por estas ideas sobre crítica que sentimos enriquece de manera importante a este trabajo.

Por la formación profesional de Venturi, obtenemos una visión de la crítica muy apegada, incluso en momentos, difusa con la Historia del Arte. Visión que Elkins también comparte en su libro *What happened to art criticism?*

Por esta razón, tomamos de Venturi las ideas relacionadas específicamente a la actividad de escribir crítica, más que con los hechos históricos en el arte que alimentan el contenido de ésta y que cambia según la época en que se encuentra.

Para ello nos vamos a uno de los conceptos más cuestionados en la crítica del arte, el "gusto", sobre el cual Nello Ponente en el prefacio del libro de Venturi expresa lo siguiente:

Más que definir el concepto de gusto, la fundamentación de una crítica que desecha todo prejuicio de desarrollo o de decadencia del arte, el Gusto dei promitivi, y sobre todo en la comparación entre las obras de los verdaderos «primitivos» y las, por

ejemplo, de los impresionistas, incidía una vez más en la necesidad de una interpretación que, mediante el análisis de las poéticas, abandonase las categorías inmutables y tuviera en cuenta la personalidad de los artistas como protagonistas de su propia época. (Venturi, 2004:16)

Después, se apoya en otro importante crítico de arte del siglo XX para consolidar la idea referente al *gusto* en la crítica mencionando que "convertir la crítica en el gusto del pensamiento crítico -ha dicho Argan a propósito del Gusto dei primitivi- significaba admitir que la obra de arte no existe como valor, si no es por el juicio que la reconoce en cuanto tal" (Venturi, 2004:16).

Debido al papel que vemos que juega el *gusto* en la crítica, nos parece importante que Ponente también menciona la postura del artista sobre su propia obra: "El pensamiento de un artista sobre su propio arte, cuando sea posible conocerlo, es, naturalmente, el documento más preciado" (Venturi, 2004:17).

Y después, mencionando al propio Venturi, expresa:

(Venturi) por ejemplo, que había extraído de los escritores y teóricos del siglo XVIII, si no el concepto, si la palabra gusto, rechazaba la interpretación que los neoclásicos habían dado al arte clásico, interpretación considerada errónea asimismo por la abstracta esquematización que se hacía al parangonarla con la historia. (Venturi, 2004:19)

Ya con Venturi, desde la Introducción de su libro, nos vamos a otro concepto imperante en el arte durante el transcurso de su historia que se refiere a la fuente u origen de su contenido: "El órgano de la actividad humana que produce arte es lo que popularmente se llama *imaginación* o *fantasía*" (Venturi, 2004:26).

Y complementa diciendo: "Puesto que la primera experiencia del mundo exterior viene dada al hombre por los sentidos, la imaginación es aquella actividad espiritual que realiza la síntesis de las experiencias de los sentidos." (Venturi, 2004:26) "A la imaginación le corresponde la tarea de crear una *forma*, concibiendo por forma el orden naturalmente asignado a la experiencia sensorial y a la vida del sentimiento" (Venturi, 2004:27).

Después de mencionar la fuente de la creación artística, continúa con otro concepto que se refiere, esta vez, al plano de la forma y el contenido. Sobre esto comenta:

Una forma para ser artística debe ser creada. Es decir, no copiada, ni inventada. En efecto, la invención es la producción de un objeto distinto de la vida humana (el teléfono o el aeroplano), mientras que el arte empieza y termina en el hombre, pertenece a la historia del hombre, al desarrollo de la mente humana. Una obra de arte es un nuevo ser humano. (Venturi, 2004:27) (Toda obra de arte) es concreta porque su contenido pertenece al mundo de la naturaleza y de la vida; y es abstracta porque su forma es el resultado de una distanciación mental del mundo concreto. (Venturi, 2004:27)

Y finalmente, después de un recorrido por el proceso creativo del arte, Venturi observa la finalidad última de la creación artística lo siguiente: "Toda actividad mental genera conocimiento; si el arte no produjera conocimiento sería un juego inútil." (Venturi, 2004:27)

Cuando el crítico de arte decide decodificar una creación artística, es consciente de los conocimientos teóricos y técnicos que debe tener para "leer"- decodificar una obra de arte. Venturi los llama esquemas y principios, sobre los cuales puntualiza:

Ciertamente, hasta que el crítico no se detiene sobre los esquemas y los principios, el juicio no está acabado. Éste se encuentra aún en el proceso reconstructivo de la obra, es decir en el momento analítico de la crítica... No obstante mientras que el proceso está en curso él se moverá en el ámbito del gusto." (Venturi, 2004:30)

Después, Venturi entra en el terreno de la identidad del crítico de arte y del historiador del arte, sobre lo cual manifiesta:

El historiador del arte, en el sentido común del término, es aquella persona que, ante una escultura o una pintura, llega a clasificarla a través de la simple lectura de los elementos figurativos presentes en ella, sin tener que recurrir a fuentes escritas. (Venturi, 2004:263)

En Francia, se acostumbra llamar críticos de arte a aquellas personas que escriben en los periódicos sobre la actualidad de las exposiciones, e historiadores del arte a los que escriben de arte antiguo. Definición que es tan definitiva como insidiosa porque induce a los críticos a ignorar la historia, y a los historiadores a carecer de punto de vista crítico. (Venturi, 2004:35)

Sobre lo cual concluye: "Un crítico que juzga una obra de arte sin hacer su historia juzga sin comprender. (Venturi, 2004:36)

Sobre esta escisión entre historia del arte y crítica de arte menciona:

La identidad de ambas disciplinas fue teorizada por Croce de la siguiente manera:

La crítica de arte parece enredarse en antinomias, semejantes a las que ya Immanuel Kant tuvo que formular. Por un lado, la tesis: "Una obra de arte no puede ser juzgada ni comprendida si no es haciendo referencia a los elementos que la componen"; seguida de su perfecta demostración que, si no se hiciera de este modo, una obra de arte se convertiría en algo desarraigado del conjunto histórico al que pertenece y perdería su verdadero significado. A cuya tesis se contrapone, con igual fuerza, la antítesis: "Una obra de arte no puede ser comprendida ni juzgada si no es por sí misma.

Sobre lo que Venturi precisa:

[...] una obra de arte posee ciertamente, valor por sí misma, sin embargo, este en sí no constituye algo simple, abstracto o una unidad aritmética, es ante todo algo complejo, concreto y viviente, un todo compuesto de partes. Comprender una obra de arte es comprender el todo en las partes y las partes en el todo." (Venturi, 2004:36)

Venturi nos lleva a un recorrido por la historia del arte con la finalidad de mostrarnos la influencia que tienen los cánones estéticos propuestos por filósofos e historiadores en el análisis crítico de una obra de arte. Por lo tanto, lo que ha sido aceptado como obra de arte, debido sobre todo al cumplimiento de dichos cánones, ha influenciado completamente en el contenido de la crítica realizada a través de la historia. He aquí unos ejemplos de lo que expone:

Platón y Aristóteles están de acuerdo en determinar las principales clases de belleza, en el orden, la simetría y los límites. Por límites se entiende lo contrario de

infinito. Por simetría, proporción. Y a través de la proporción surge, en Aristóteles, el concepto de la realización existente entre medida y utilidad y entre utilidad y belleza, que constituye un paso hacia la liberación del intelectualismo. (Venturi, 2004:56)

La moda de las colecciones de arte, ligada al nuevo lujo romano, y la reacción al arte contemporáneo considerado como decadente en relación al arte griego de los siglos V y IV, facilitaron el surgimiento de los entendidos de arte, que son definidos por Luciano y Calistrato de la siguiente manera: "Una obra de arte necesita un espectador inteligente, para el cual el placer de la vista no agote el juicio, y que, además, sepa razonar sobre lo que ve. (Venturi, 2004:65)

La valoración de los cánones de belleza implementados por los filósofos, historiadores y críticos de arte a los que Venturi llama "entendidos" fue posible debido a la identificación primeramente, de una perfección técnica, sobre lo cual menciona:

Hay un párrafo de Plinio, de fuente desconocida, relativo a Timante, que es importante en este sentido: "Es el único artista cuyas obras sugieren muchas más cosas que las que hay pintadas, y por perfecto que sea el arte, el genio lo supera". De este modo, al arte en tanto que artificium o perfección técnica, se contrapone el valor de la invención o de la fantasía. (Venturi, 2004:65)

Ya en el periodo de la Ilustración y el Neoclasicismo, la crítica de arte encontró una nueva forma de obtener sus esquemas y principios guiados por la observación y participación directa del crítico con la obra de arte y la vida del artista, sobre lo cual Venturi comenta:

Antes del siglo XVIII las críticas de arte tuvieron que ubicarse en los tratados de arte y en las biografías de los artistas. El siglo XVIII, sin embargo, ha aportado mediante las exposiciones, especialmente en Francia, la posibilidad de los informes críticos; es decir, la crítica de arte ha encontrado su forma natural. (Venturi, 2004:169)

Y puesto que dichos artistas eran contemporáneos del crítico, se imponía el deseo de llegar a los principios a través de la impresión directa de la obra, de comprobar en la obra misma lo adecuado de los principios, de entender la obra en el conjunto de la personalidad del artista, y esta en el seno de la variedad de los gustos contemporáneos; en suma, se imponía el deseo de hallar una síntesis entre la obra de arte y todos los elementos que la constituyen. La crítica de arte, aún a pesar de realizarse de una manera precipitada y superficial, adopta el carácter de crítica de actualidad. Y esto no hubiera sido posible sin la filosofía de la Ilustración, y su nuevo interés por hallar las razones de los hechos en el análisis de estos mismos." (Venturi, 2004:169)

Para seguir hablando de las diferentes fuentes de las cuales el crítico ha obtenido y fundado su información, damos un brinco hasta el capítulo donde Venturi expone sobre el Método filológico de la Historia del Arte. Sobre el cual menciona:

Los críticos filológicos, para analizar una fuente, la habían descompuesto en sus diversos elementos. De la misma manera, los historiadores del arte, de tendencia filológica, descompusieron las obras de arte según algunos esquemas, entre los cuales estaban: 1) el contenido de la obra de arte, considerado no sólo el sentimiento expresado por el artista, sino como el tema representado, de dónde surgió una disciplina particular,

la iconografía; 2) la técnica, concepto bastante vago y al que se adosaron la ciencia de la construcción para la arquitectura, los sistemas de elaboración del mármol, de la madera y del bronce para la escultura, las diferentes maneras de amalgamar los colores (témpera, óleo, acuarela) para la pintura, además de la perspectiva, la anatomía y los demás medios de representación naturalista; 3) el estilo, concebido como el conjunto de las leyes figurativas que diferencian las personalidades artísticas y las relacionan con sus maestros y seguidores. (Venturi, 2004:247)

Y subraya:

[...] todo esto ha sido determinado por los críticos filólogos de un modo que no tiene punto de comparación con lo realizado anteriormente, y nada tendríamos que objetar si no fuese que ellos creen entresacar de esas constataciones una representación histórica del arte o un juicio crítico del arte. (Venturi, 2004:248)

Finalmente concluye sobre este tema: "El catálogo comentado de las obras de cada artista ha sido la obra maestra de la crítica filológica del arte." (Venturi, 2004:263)

Por último, mencionaremos un movimiento importante en la historia de la crítica de arte: La crítica francesa en el siglo XIX, en la cual sobresalen críticos de arte importantes que han influenciado de gran manera a la crítica de arte actual y sobre la cual podemos decir, que ha sido a primera en proponer varios de los parámetros de gran influencia en la actualidad. Sobre este periodo, Venturi precisa:

Baudelaire, Theoré, Champfleury, Mantz y Fromentin dedican sus escritos a comentar los Salons celebrados desde 1845 hasta 1847. Su nivel es el más alto que la

crítica francesa haya nunca alcanzado. Pero, por encima de todos ellos, se alza la figura gigantesca de Charles Baudelaire (1821-1867). (Venturi, 2004:287)

El contexto laboral-artístico que envolvía a Baudelaire y los otros escritores, podemos conocerlo por descripciones como la siguiente:

Cada dos años, o cada año, una serie de escritores, de entre los mejores, emitían sus juicios sobre las obras de arte expuestas e intentaban hacer alguna que otra generalización sobre la situación del arte contemporáneo, o sobre el método de la crítica, e incluso lanzar algún que otro pronóstico con respecto a las tendencias del gusto. Todo este trabajo poseía, a menudo, el defecto de la improvisación periodística, y pecaba de insuficiente información histórica y estética, sin embargo gozaba de la incomparable ventaja de estar ligado al arte en su mismo proceso de creación. Variable según cambiaba el gusto, la crítica francesa del siglo XIX ha sido fragmentaria, pero ha mantenido constante su tendencia a los valores estéticos universales. (Venturi, 2004:272)

De esta manera, al tener artista-crítico una relación cercana sobre todo en el proceso de creación, podía el segundo ser testigo de la evolución de la idea original, dando pie a una comprensión más amplia de lo que se quería comunicar y sobre todo la forma que tomaba ese comunicado. Esta nueva perspectiva de crítica de arte, permitió que los críticos se enfocarán entonces en el proceso y pasarán a un segundo plano la información histórica y estética, pues de cierta manera, lo nuevos movimientos artísticos marcaban un corte estilístico de los anteriores. Es por eso que la reflexión en la crítica, se convirtió en un diálogo interesante para todos los involucrados. "Las bases conceptuales de la crítica francesa del siglo XIX se resumen en la idea

del arte como creación, más bien que como imitación, y son de origen alemán." (Venturi, 2004:273)

Es así como comienza un estilo de crítica que se involucra con el proceso de creación y, por lo tanto, con el lenguaje del arte del momento, permitiendo que el crítico pueda dar una información más amplia de lo que acontece en el momento y sirva de puente entre el público y el arte actual, método que nos ha influenciado hasta la actualidad y sobre lo cual Venturi nos opina:

Estas ideas, que configuraban, alrededor del año 1848, un patrimonio común para los críticos, eran un poco ortodoxas, filosóficamente hablando, pero constituían la base esencial de toda crítica de arte, es decir, la conciencia de la creación artística en tanto que actividad intelectual independiente de cualquier prejuicio de belleza objetiva. (Venturi, 2004:276)

Una aproximación mucho más formal a la crítica de arte es la de Jiménez Cuanalo quien, en su curso de Crítica de Arte ha venido desde hace casi veinte años partiendo del sentido original del término crítica, que viene del griego Krinein y que significa 'darle a cada cosa su justo valor', en el sentido de pesar piezas de metal en una balanza para determinar su valor en términos de calidad y cantidad. Es decir, la crítica como un asunto axiológico.

Axiología del Arte. Esta sub-disciplina teórico-práctica, deberá sustituir a lo que hoy se conoce como crítica de arte. En el aspecto teórico, se encargará de definir el sistema de valores del arte. En el orden práctico, se encargará de definir los parámetros objetivos de juicio de estos valores en una 'obra' determinada y los parámetros objetivos y sistemas de hermenéutica del arte, así como de medir los impactos

formales de determinados códigos en diversas estructuras sociales y lingüísticas. (Jiménez, 2008: 206-207)

Ahora bien, siendo más precisos, desde la perspectiva de la Teoría General del Arte propuesta por ese mismo autor, el arte es un proceso, nunca una cosa y, cuando decimos comúnmente 'crítica de arte' nos referimos en realidad a la crítica no del arte sino de sus productos, por lo que la crítica de arte, para dar a cada obra su justo lugar, tendría primero que sentar dos fundamentos a) qué es una obra de arte, y b) para qué sirve; pues sin esto, ninguna verdadera crítica sería posible. Para Jiménez la obra, como su nombre lo indica, es el producto del proceso artístico y tiene funciones diferentes para el artista: "Como hemos visto arriba, la obra de arte sirve al artista, durante su proceso de elaboración, como auxiliar computacional. Esto es, como elemento procesador auxiliar en el manejo y comprensión de la información sensorial recibida de su medio ambiente." (Jiménez, 2008: 245) Y para el público: "Segundo, respecto del observador o público, la obra de arte debe ser útil para que el observador obtenga la información y conclusiones que el artista obtuvo en su proceso, por lo menos en la mayor medida posible." (Jiménez, 2008: 246) De aquí, Jiménez deriva el principio axiológico o base teórica para una crítica de arte:

La calidad artística de la obra de arte en sí también sigue los mismos parámetros que los de la técnica; esto es, por lo completo, inequívoco y accesible de la información presentada. Por tanto, la única cosa que podemos designar como 'buena técnica' o 'buena composición', será aquello que facilite y permita el proceso de codificación y decodificación. (Jiménez, 2008: 249)

Como vemos, para Jiménez, el problema de la crítica no es un problema de gusto, sino un problema semiológico: "Es claro entonces que la representación en el arte es siempre un proceso

semiológico de asignación de valores y nunca una proyección y registro mecánicos." (Jiménez, 2008: 264) Al mismo tiempo que es un problema arsológico: "Si artificial, en su acepción latina original, quiere decir lo hecho por el arte y, en su uso común, es lo contrario a lo natural, podemos decir entonces que el arte es aquello que origina o crea lo artificial." (Jiménez, 2008: 254) Y como el propio Jiménez nos recuerda de las clases de física en la educación básica, 'la materia no se crea ni se destruye, sólo se transforma', es decir, esta creación de lo artificial no puede ser nunca de 'cosas' materialmente hablando, sólo de sus formas.

De aquí podemos colegir entonces que, desde este punto de vista, la función de la crítica de arte deberá ser la de evaluar la medida en que cada obra o grupo de obras de arte contribuyen a la creación de lo artificial, es decir, de nuevas formas artificiales que permitan la elaboración material —a posteriori— de las 'cosas' artificiales. Faltaría entonces saber en qué medida, el trabajo de Hughes cumple con ese perfil.

2.3 Análisis Estructural

Los tres textos de crítica se encuentran completos en la parte de *Anexos* de este trabajo de investigación: Anexo 1: James Whistler, Anexo 2: Thomas Eakins, Anexo 3: Jackson Pollock.

Iniciamos con un análisis básico de la selección de textos de crítica de arte de Robert Hughes que nos permite identificar sus partes fundamentales: estructura, elementos y características literarias como en cualquier otro texto.

El desarrollo del análisis se lleva de manera natural de lo general a lo particular del texto.

Observamos datos como el número de párrafos de cada artículo, la longitud del párrafo por

número de palabras, la temática de cada uno y las similitudes entre ellos. Con la intención de reconocer cualquier similitud o coincidencia que pudiera caracterizar la crítica de Hughes.

Número de párrafos por artículo.

Thomas Eakins	James Whistler	Jackson Pollock
11 párrafos	12 párrafos	11 párrafos.
	(Hay 1 párrafo –penúltimo- de un solo	
	renglón)	

Tabla 2 Número de párrafos por artículo. Fuente: Elaboración propia.

Longitud de párrafos por palabras.

	Thomas	James	Jackson	Menor y	Diferencia entre
	Eakins	Whistler	Pollock	mayor	ambas
Párrafo 1	69	156	107	69-156	87
Párrafo 2	108	107	171	107-171	64
Párrafo 3	120	194	146	120-194	74
Párrafo 4	105	165	149	105-165	60
Párrafo 5	169	148	129	129-169	40
Párrafo 6	105	99	163	99-163	64

Párrafo 7	157	118	161	118-161	43
Párrafo 8	113	142	131	113-142	29
Párrafo 9	140	188	137	137-188	51
Párrafo 10	212	137	132	132-212	80
Párrafo 11	60	13	133	13-133	120
Párrafo 12		149		0-149	149
Total de palabras:	1, 358	1, 616	1 559		

Tabla 3 Longitud de párrafos por palabras. Fuente: Elaboración propia.

Temática por párrafo

Thomas Eakins	James Whistler	Jackson Pollock
• Gran evento	• Anécdota sobre su	• Gran evento
(expo)	personalidad	
Bibliografía	Obra destacada	
general relacionada		
con la ciudad del		
evento.		
	 Gran evento (expo) Bibliografía general relacionada con la ciudad del 	 Gran evento Anécdota sobre su personalidad Obra destacada general relacionada con la ciudad del

Párrafo 2	Habilidades	• Gran evento (expo)	• Aspectos destacados del
	destacadas del		artista
	artista		●Estilo artístico al que
	●Estilo artístico al		perteneció
	que perteneció		● Descripción de técnica
	• Anécdotas		con la que se destacó
	sobre su		
	personalidad		
	que refleja su		
	estilo		
Párrafo 3	• Descripción de	• Dueño de la	Aportación a otros artistas
	técnica con la que se	colección y su	y otras disciplinas
	destacó	relación con el	
		artista	
		• Influencias recibidas	
		Patrocinador	
Dr. C. A		771	
Párrafo 4	• Curaduría del	Ubicación de	Impacto social: fama
	gran evento	única obra de diseño	• Dato sobre su
		de interiores	muerte
		Acotación que	
		refleja su	
		personalidad.	

Párrafo 5	• Descripción de su	• Rasgos personales y	• Descripción de
	obra	bibliográficos.	técnica con la que se
	• Influencia estilística		destacó
	• Datos bibliográficos		• Influencia dada en
	y acotaciones que		otros artistas y otras
	refuerzan su estilo		disciplinas.
Párrafo 6	 ◆ Continúa 	• Rasgos personales	• Realza su destreza -
	descripción de su	• Acotación sobre su	comparación estilística
	obra	personalidad	con otros grandes artistas-
	• Acotaciones que		• Descripción de su obra
	refuerzan su estilo		
Párrafo 7	• Temas que maneja	• Rasgos personales	• Descripción de su obra
	• Realza su destreza -	● Acotación de un	
	comparación	colega y un escritor	
	estilística con otros	sobre su	
	grandes artistas-	personalidad	
Párrafo 8	• Obra	• Rasgos	• Temas que maneja
	destacada	personales y de obra	● Influencia estilística
	• Influencia	que reflejan su estilo	
	estilística	• Realza su	
		destreza –	

		comparación con artistas Influencia de otras disciplinas	
Párrafo 9	Descripción básica de obra destacada	 Influencia estilística marcada Descripción de técnica con la que se destacó Temas que maneja Realza su destreza - comparación estilística con otros grandes artistas- 	• Influencia de otras disciplinas
Párrafo 10	Acotaciones que reflejan su personalidad y estilo	• Aportaciones a otras disciplinas	• Curaduría del gran evento
Párrafo 11	 Conclusión sobre su autenticidad como artista -relación de 	• Rasgos personales y de obra que reflejan su estilo	● Conclusión sobre su autenticidad/genialidad como artista -relación de

	su personalidad con		su personalidad con su
	su estilo-		estilo-
Párrafo 12		 Aportación al arte 	

Tabla 4 Temática por párrafo. Fuente: Elaboración propia.

Similitud de temas en las críticas de Robert Hughes

Idea a desarrollar	Thomas Eakins	James Whistler	Jackson Pollock
Características de un			
gran evento (expo)	*	*	*
Habilidades			
destacadas del artista	*	*	*
Estilo artístico al que			
pertenece el artista	*	*	*
Anécdotas sobre la			
personalidad del			*
artista –fuentes	*	*	
directas varias-			

Descripción de la			
técnica con la que	*	*	*
destacó el artista			
Descripción básica			
de la curaduría del	*	*	
gran evento (expo)			
Descripción básica			
de la obra general del	*		*
artista			
Influencias			
estilística del artista	*	*	*
Bibliografía	*	*	*
Acotaciones que			
refuerzan la			*
personalidad del	*	*	
artista			
artista			
Temas que maneja el			
artista en su obra	*	*	*
El crítico realza la			
destreza del artista			

por medio de la	*	*	*
comparación			
estilística con otros			
grandes artistas-			
Títulos de obras			
destacadas del artista	*	*	*
Aportaciones a otros			
estilos o disciplinas	*	*	*
artísticas.			
Colecciones			
importantes de obra		*	
del artista			
Patrocinador(es) del		*	
artista			
Ubicación de obra		*	
específica			
Similitud de rasgos			
personales en la obra	*	*	*
que reflejan el estilo			
del artista			

Opinión del crítico			
sobre la autenticidad	*	*	*
/ genialidad del			
artista			

Tabla 5. Similitud de temas en las críticas de Robert Hughes.

Fuente: Elaboración propia.

Estructura interna

Utilizamos el esquema gramatical de introducción, desarrollo y conclusión como modelo de estructura básico para reconocer la manera en que Robert Hugues distribuye el contenido en el

texto. Nos basaremos en las siguientes definiciones:

Introducción: sección inicial cuyo propósito principal es contextualizar el texto fuente o

reseñado.

Desarrollo: En esta parte se ordenan las ideas por medio de un análisis de hechos

proporcionando datos, ejemplos, etc.

Conclusión: Se expone un desenlace derivado de la información anterior y que puede ser

una opinión.

A continuación, separamos cada uno de los tres textos de Hughes en Introducción,

desarrollo y conclusión, reconocemos los temas correspondientes a cada parte, mencionamos

algunas de sus características y recursos lingüísticos utilizados por el autor y finalmente, damos

un ejemplo de lo mencionado especificando el número de párrafo dentro del texto completo.

Texto #1: Thomas Eakins

46

Introducción

1. Abre con la mención de un gran evento. Responde mínimamente a las preguntas ¿qué? ¿dónde? ¿cuándo? ¿cómo? ¿por qué?

Robert Hughes utiliza anécdotas y múltiples acotaciones del mismo artista o de fuentes directas que normalmente se dirigen a reforzar su personalidad y que exponen la similitud de rasgos entre esta y su obra. Introduce elementos biográficos concretos y suele realzar la destreza del artista por medio de comparaciones estilísticas con otros grandes artistas. Estos recursos literarios se repetirán varias ocasiones en los puntos 1 a 4 del análisis estructural. Ejemplo:

"The Philadelphia Museum of Art is having a commemorative show of Thomas Eakins. It marks no particular date in the painter's own life. Eakins was born in 1844, and he died in 1916. But he passes his whole life, except for four years of European study, in Philadelphia, and his genius—hardly too strong a world, this time—is a proper thing to celebrate in that city's three-hundredth-anniversary year."

Párrafo 1 del texto original

Desarrollo

2. Estilo artístico al que pertenece el artista. Utiliza halagos sobre la personalidad del artista y los relaciona con su estilo. Ejemplo:

Eakins was the greatest realist painter America has so far produced. He never successfully idealized a subject. When theatrical, which he rarely was, he tended to look silly. He was pragmatic, cussed, inquisitive, thorough, and plain of pictorial speech:

a Yankee to the last finger bone. He was so in love with the specific that one scholar managed to compute, from the sun's angle, the time and date of the scene depicted in one of his paintings of rowers training on the Schuylkill, The Pair-Oared Shell; they went under the bridge, give or take a few seconds, at 7:20 p.m. on either May 28 or July 27, 1872.

Párrafo 2 del texto original.

3. Descripción básica de la técnica utilizada. Utiliza las habilidades físicas, intelectuales o emocionales destacables del artista (personalidad) y las relaciona con la técnica para destacarse ejemplo:

[...] Eakins produced a mass of preparatory work. Convinced that the camera was truth, he took photographs and worked from them; he was one of the first American artists to do so. He made drawing after drawing, from mere thumbnail sketches to elaborate perspective studies that include notes on such minutiae as eight cross-sections of an oar from loom to blade, or the reflection of a distant bush in a ripple of water. To get the muscles of horse and man right, he modeled them in wax.

Párrafo 3 del texto original.

4. Descripción básica formal de la obra general del artista: menciona únicamente los elementos figurativos más representativos, así como la(s) obra(s) más reconocida(s) con sus títulos. Ejemplo:

[...] "In a big picture," Eakins wrote to his father from Paris, "you can see what o'clock it is, afternoon or morning, if it's hot or cold, winter or summer, and what kind of people are there, and what they are doing and why they are doing it."

Fragmento de párrafo 5 del texto original.

The Gross Clinic was a consuming Project, meant as a "masterpiece" from the word go. Eakins did so many studies for it that Gross wished him dead, but they paid off. The head of Dr. Gross, thought and tension made flesh, is one of the supreme nineteenth-century portraits, and the drama of contrast between the dense masses of black suits and gloomy tiers of students, and the swooning white of the patient's thigh surrounded by anxious, straining hands and white cloth, reaches its apex in the fresh blood on Gross's hand and the retracted lips of the wound.

Fragmento de párrafo 9 del texto original.

5. Temas que maneja el artista en su obra. Resume en dos temas toda su obra. Ejemplo:

But he did stubbornly cling to two social themes, linkedin the familiar Victorian cliché "Mens sana in corpore sano." On one hand, the healthy body, absorbed, stringy and competent, straining at the oars or alert at bat or displaying itself, as an ideal figure in an American Arcadia, naked by a water hole. On the other, the heroic mind, exemplified for Eakins in the forward stretch of scientific inquiry and summed up in the paternal figure of the Didactic Doctor.

Fragmento de párrafo 7 del texto original.

6. Influencia estilística del artista. No ahonda en explicaciones, relaciona un solo elemento compositivo o el nombre del artista con quien hace similitud.

Fragmento de párrafo 5 del texto original.

In one obvious sense, The Gross Clinic was an homage to Rembrandt's Anatomy Lesson of Dr. Tulp. It also contains traces of Velázquez, the hero of tonal painting in Paris ateliers of the 1870s: the shadowy figure silhouetted in the amphitheater entrance, hardly visible in reproduction, seems to be a quotation from Las Meninas, which Eakins had studied in the Prado.

Fragmento de párrafo 8 del texto original.

7. Aportaciones al arte. En este caso no hace mención de ningún artista o movimiento artístico en específico ya que se debe a un aporte general al arte. Ejemplo:

"Convinced that the camera was truth, he took photographs and worked from them; he was one of the first American artists to do so."

Fragmento párrafo 3 del texto original.

Conclusión

8. Opinión del crítico sobre la genialidad del artista y su relación con la obra. Ejemplo:

To construct was to see. He was never interested in conventional beauty.

Sober, pinched, reflective, lined, and melancholy, his portraits remind us of that. But how

many American artists said more about the sense of being in the world? Eakins was that

extreme rarity, an artist who refused to tell a lie even in the service of his own

imagination.

Párrafo 11 del texto original.

Texto #2: James Whistler

Introducción

1. Abre dando su opinión sobre la autenticidad del artista basándose sobre todo en

su personalidad / genialidad. Se centra, especialmente en esta crítica, en anécdotas,

acotaciones propias y de directos. Menciona la relación entre el estilo artístico del artista y su

personalidad, así como recurre a las comparaciones estilísticas con otros artistas. Recursos

literarios que se repetirán a través de todos los punto del análisis. Ejemplo:

Among the thousands of nasty quips and barbed conceits that James Abbott

McNeill Whistler sped at the world, the only one that everyone knows is perhaps

apocryphal. Oscar Wilde, in admiration of some Whistlerian mot: "Jimmy, I wish I had

said that". Whistler: "You will, Oscar, you will." In all his long career Whistler produced

51

only one painting that enjoyed the same permanent celebrity as this riposte, and it, of course, is Arrangement in Gray and Black, No. I: Portrait of the Painter's Mother (1872), one of the half-dozen most famous pictures of the nineteenth century.

Párrafo 1 del texto original.

Leyland was not altogether wrong about Whistler. The man was an egomaniac, a fop, and a publicity-crazed liar – traits that perhaps should, but actually do not, prevent people from being serious artist. He lived most of his life as a string of fictions and adjustments. Born in Lowell, Massachusetts, the son of a former military engineer whom he hated with Oedipal intensity, Whistler "reconstructed" his childhood to focus on his doting Southern mother.

Fragmento de párrafo 5 del texto original.

Desarrollo

1. Gran evento. Responder mínimamente a las preguntas ¿qué? ¿dónde? ¿cuándo? ¿cómo? ¿por qué? Menciona datos sobre la colección, el coleccionista, relación coleccionista-artista, ubicación de única obra de diseño de interiores y sobre su patrocinador. Ejemplo:

In the United States the main Whistler event, which opened last month art he Freer Gallery in Washington, DC, is a display of paintings, drawings, and notes, more

than three hundred in all, curated by David Clark Curry and assembled from the Freer's own collection, the world's largest source of Whistler material.

Fragmento de párrafo 2 del texto original.

2. Influencia estilística del artista. En esta ocasión, Hughes da algunas descripciones formales de la obra en general y la relaciona concretamente con dos movimientos artísticos.

He was the Watteau of the music halls, and his nude drawings are carried out with a tender, nervous line that, heightened with flicks of chalk, does recall that master. But his main inspiration for such work was Japanese ukiyo-e (pictures of the floating world), the scenes of the Edo print. Whistler loved these, and in Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen (1864) his red-haired Irish mistress, Jo Heffernan, dressed as a geisha, is seen studying what might be some Hiroshige woodblock prints.

Fragmento de párrafo 8 del texto original.

"With their elegant abstractions and syncopations of form, such paintings look back to the high decorative art of the Edo period, to Ogata Korin or Suzuki Kiitsu; but they also look forward, in their indeterminacy, to Monet's water lilies at Giverny."

Fragmento de párrafo 9 del texto original.

In the last year of his life (he died in 1903, just outliving Beardsley and Wilde, who owed so much to his ideas and style), Whistler was seen as an honored veteran and not an avant garde figure; his paintings had lost whatever experimental look they once had, and were surpassed by impressionism. Curiously, his biggest influence was on writing. Poets such as Stéphane Mallarmé found their own cult of the indeterminate, the penumbra of experience, confirmed in his work. The Whistler's landscape of the Thames kept turning up in English poetry for another generation—not least in The Waste Land, with its "Brown fog of a Winter dawn" lying on London Bridge. Marcel Proust so adored him that the purloined one of his gloves, as a souvenir, at a reception. Meanwhile, the paintings have beautifully survived: strict in taste, limited in range, precise in key, and never, ever, cloying.

Párrafo 12 del texto original.

4. Técnica utilizada por el artista. Hace una descripción muy básica de la técnica. Ejemplo:

"Whistler was enraptured by the half-seen, the evanescent, the image that vanishes almost before it can be named."

Fragmento de párrafo 9 del texto original.

5. Temas que maneja el artista en su obra. Resume en dos temas toda su obra. Ejemplo:

Hence his predilection for moments in the life of landscape that are about to slide into illegibility: the moody vistas like Nocturne: Blue and silver – Battersea Reach

(1870-75), in which forms preserve the last vestiges of themselves —boat, horizon, crane, bridge- before they are lost in the blue darkness; the pearly chaos of his fog scenes; or the tiny seascape sketches in which a mood is fixed with seeming instantaneity, each ribbon and bubble in the paint surface corresponding by inspired accident to a wavelet, a patch of foam, or a pebble.

Fragmento de párrafo 9 del texto original.

6. Análisis formal de la obra del artista: Al igual que en la crítica a T. Eakins, R. Hughes hace una descripción muy básica y general de la obra. Menciona únicamente los elementos figurativos más representativos, así como la(s) obra(s) más reconocida(s) con sus títulos. Ejemplo:

This stupendous decorative work, in gold, silver, and platinum on a turquoise ground—which was itself painted over ancient paneling of cordovan leather, reputedly salvaged from the Spanish Armada—caused a bitter crackup between Leyland and Whistler and provoked a ferocious letter from the patrón: "Your vanity has completely blinded you to all the usages of civilized life, and your swaggering self-assertion has made you an unbearable nuisance to everyone who comes in contact with you... {You have} degenerated into nothing but an artistic Barnum".

Fragmento párrafo 4 del texto original.

7. Estilo artístico al que pertenece el artista. Lo nombra de manera concreta. Ejemplo:

"Such was the dread influence of the aesthetic movement, whose dragon Whistler

became."

Párrafo 11 del texto original.

Conclusión.

8. Aportaciones al arte. En este caso no hace mención de ningún artista o movimiento

artístico en específico ya que se debe a un aporte general al arte. Ejemplo:

Curiously, his biggest influence was on writing. Poets such as Stéphane

Mallarmé found their own cult of the indeterminate, the penumbra of experience,

confirmed in his work. The Whistler's landscape of the Thames kept turning up in English

poetry for another generation -not least in The Waste Land, with its "Brown fog of a

Winter dawn" lying on London Bridge. Marcel Proust so adored him that the purloined

one of his gloves, as a souvenir, at a reception. Meanwhile, the paintings have beautifully

survived: strict in taste, limited in range, precise in key, and never, ever, cloying.

Fragmento párrafo 12 del texto original.

Texto #3: Jackson Pollock

Introducción

1. Abre con la mención de un gran evento. Responder mínimamente a las preguntas

¿qué? ¿dónde? ¿cuándo? ¿cómo? ¿por qué?

56

Robert Hughes utiliza anécdotas y múltiples acotaciones del mismo artista o de fuentes directas que normalmente se dirigen a reforzar su personalidad y que exponen la similitud de rasgos entre esta y su obra. Introduce elementos biográficos concretos y suele realzar la destreza del artista por medio de comparaciones estilísticas con otros grandes artistas. Estos recursos literarios se repetirán varias ocasiones desde la Introducción hasta la Conclusión. Ejemplo:

In the field of modern art, the most eagerly awaited show this winter is certainly the Jackson Pollock retrospective, organized by Daniel Abadie for the Centre Pompidou in Paris. It is not a full retrospective, but the cream off the milk –just as well, perhaps, in view of the exhausting prolixity and often dilute quality at the lower end of Pollock's oeuvre. But it is a concentrated and moving show, probably the last of its kind to be seen in Europe or America. "Major" Pollocks are so expensive and fragile that their owners do not want to lend them, and museums find it hard to insure them.

Párrafo 1 del texto original.

Desarrollo

2. Estilo artístico al que pertenece el artista. Describe de manera muy básica y limitada aspectos característicos de su obra que lo sitúan en este estilo. Ejemplo:

The basic données of color-field abstraction, which treated the canvas like an enormous watercolor dyed with matte pigment, were deduced by Helen Frankenthaler, Morris Louis, and Kenneth Noland from the soakings and spatterings of Pollock's work. Along with that went the "theological" view of Pollock as an ideal abstractionist obsessed

by flatness, which ignored the fact that there were only four years of his life (1947-51) when he was not making symbolic paintings based on the totemic animal or human figure.

Fragmento de párrafo 2 del texto original.

3. Descripción básica de la técnica utilizada. Por medio de reconocidos fotógrafos que documentaron al artista en acción valora y describe básicamente su técnica.

Pollock had been more photographed (by Rudy Burckhardt, Hans Namuth, and Arnold Newman, among others) than any other artist in American history. These photos, Namuth's in particular, seemed to depict not his art but his "mythic" process of creating it: a man dancing around the borders of a canvas, an arena or sacred precinct laid flat on the floor, spattering it with gouts and sprays of paint. Pollock as seen by Namuth's lens, half athlete and half priest, seemed to confirm Harold Rosenberg's bizarre notion that abstract expressionism is not really painting all, not paint on canvas, but a series of exemplary "acts".

Fragmento de párrafo 5 del texto original.

4. Descripción básica formal de la obra general del artista: menciona únicamente los elementos figurativos más representativos, así como la obra más reconocida con sus títulos. Ejemplo:

Fog, vagueness, translucency, the scrutiny of tiny incidents pullulating in a large field –the title Pollock gave his most ravishingly atmospheric painting, Lavender

Mist (1950), about sums it up. In it one sees the delicacy –at a scale that reproduction cannot suggest –with which Pollock used the patterns caused by the separation and marbling of one enamel wet in another, the tiny black striations in the dusty pink, to produce an infinity of tones.

Fragmento párrafo 6 del texto original.

"[...] in his best work, at any rate –had an almost prenatural control over the total effect of those skeins and receding depths of paint. In them, the light is always right. Nor are they absolutely spontaneous: he would often retouch the drip with a brush. So one is obliged to speak of Pollock in terms of perfected visual taste, analogous to natural pitch in music –a far cry, indeed, from the familiar image of him as a violent expressionist.

Fragmento párrafo 7 del texto original.

5. Temas que maneja el artista en su obra. Nombra un solo tema que una la obra general del artista. Ejemplo:

From the very first, when he was trying –in studies such as Composition with Figures and Banners (circa 1934-38)- to find painted form for the violently energetic, twisting, flamelike movement of masses, Pollock was obsessed by energy. His great theme, one might say, was the dissolution of matter into energy under extreme stress.

Fragmento párrafo 8 del texto original.

6. Influencia estilística del artista. No ahonda en explicaciones, relaciona un solo elemento compositivo con el nombre del artista con quien hace similitud.

Because of his aspirations to sublimity, it is difficult to assimilate Pollock —as some authorities have wished to do—to the traditions of the Paris School. The French painter he most admired, the surrealist André Masson, was set against the preeminently French virtues of lucidity, calm, and measure. Many strands are braided and involved in Pollock's work, from Indian sand painting to the theory of Jungian archetypes, from Zen calligraphy to El Greco, from American jazz and Western landscape to the doctrines of various occult religions.

Fragmento párrafo 9 del texto original.

How can one follow this show, from its first shocked and turbulent exercises, through the grapplings with chosen masters (Picasso, Masson, Miró, Orozco) in the "totemic" and "archetypal" paintings of the 1940s, into the air and vastness of Lavender Mist or Autumn Rhythm, without seeing that Pollock's career was one of the few great models of integrating search that our fragmented culture can offer?

Fragmento párrafo 10 del texto original.

7. Aportaciones al arte. En este caso sí menciona el elemento formal que influye a cada artista, así como movimientos artísticos. Menciona el impacto social del artista. Ejemplo:

Still, if Claes Oldenburg dribbled sticky floods of enamel over his hamburgers and plaster cakes in the sixties, he did so in homage to Pollock. If Richard Serra made sculpture by throwing molten lead to splash in a corner, or Barry Le Va scattered ball bearings and metal slugs on the floor of the Whitney Museum, the source of their gestures was not hard to find. Distorted traces of Pollock lie like genes in artworld careers that one might have thought had nothing to do with his. Certainly Pollock scorned decor. He was not interested in painted hedonism; and yet his practice of painting "all over" –by covering an entire field with incidents that were not arranged in hierarchies of size or emphasis –became, in a banal way, the basis of the ornamental "pattern and decoration" mode that came out of SoHo in the late seventies.

Párrafo 3 del texto original.

"Millions of people who never set foot in a museum had Heard of Jack the Dripper."

Fragmento párrafo 4 del texto original.

Conclusión

8. Opinión del crítico sobre la genialidad del artista y su relación con la obra.

But when he found he could throw lines of paint in the air, the laws of energy and fluid motion made up of the awkwardness of his fist, and from then on, there was no grace that he could not claim. Compared with his paintings, the myth of Pollock hardly matters.

Fragmento de párrafo 11 del texto original.

Al separar cada uno de los textos en sus tres estructuras, podemos percibir las coincidencias temáticas que nos facilitan la realización de un listado objetivo de las ideas principales desarrolladas en los tres textos de Hughes:

Introducción

1. Abre con la mención de un gran evento. Responde mínimamente (sobre dicho evento) a las preguntas ¿qué? ¿dónde? ¿cuándo? ¿cómo? ¿por qué?

Desarrollo

- 2. Estilo artístico al que pertenece el artista. Describe de manera muy básica y limitada aspectos característicos de su obra que lo sitúan en el estilo.
- 3. Descripción básica de la técnica utilizada. Valora y describe de manera muy básica su técnica.
- 4. Descripción básica formal de la obra general del artista: menciona únicamente los elementos figurativos más representativos, así como la obra más reconocida con sus títulos.

- 5. Temas que maneja el artista en su obra. Nombra un solo tema que una la obra general del artista y que va relacionado a su personalidad.
- 6. Influencia estilística del artista. No ahonda en explicaciones, relaciona un elemento compositivo con el nombre del artista o movimiento con que hace similitud.
- 7. Aportaciones del artista al arte. Menciona el elemento formal que influye a cada artista o movimientos artísticos. Tal vez menciona el impacto social del artista.

Conclusión

8. Opinión del crítico sobre la genialidad del artista relacionada con la obra.

Por lo tanto, estos ocho temas son los que tomamos como propuesta temática de un supuesto modelo metodológico de crítica de arte en base a Robert Hughes.

2.4 Tipología

Observando en el análisis estructural la manera en que Robert Hughes desarrolla cada una de sus ideas, podemos notar que los tres textos cumplen con las características literarias de una estructura de tipo descriptivo.

De acuerdo a nuestro concepto de literatura descriptiva expresado en el apartado "Marco Conceptual", las críticas de arte de Hughes cumplen a la perfección con lo mencionado, pues recordemos a grandes rasgos, que un texto descriptivo se realiza cuando se quiere describir o

definir algo concreto. Puede ser tanto un elemento que forma parte del mundo material o, también, puede querer describir sentimientos, emociones, ideas, etcétera. La estructura de un texto descriptivo suele centrarse en relatar los atributos de lo que se está describiendo y, normalmente, se usan formas del pronombre de la 3a persona.

Aunque descriptivo, Robert Hughes utiliza una descripción subjetiva, exacta y precisa de su objeto, que en su caso, es difícil de separar entre figura (artista) y obra, ya que todo dato expresado sobre la obra está vinculado a una parte de la personalidad del artista. Aun así, evita la doble interpretación de sus exclamaciones y utiliza un lenguaje denotativo que refuerza con acotaciones de gran peso.

De acuerdo a esta definición de texto descriptivo, observando la dirección que le da a cada uno de los temas que desarrolla y el énfasis temático de los recursos literarios que utiliza, podemos entonces reconocer que el tema de las críticas de arte cortas de Robert Hughes es la valoración de la íntima relación de la personalidad del artista con su obra. Por lo tanto, no obtendremos de Hughes, un análisis semiótico o formal de la obra del artista, sino una comprensión de la relación entre el artista como ser creador y la representación física de esa genialidad.

Esto lo podemos ver en los siguientes ejemplos, en los que para hablar del estilo artístico de Thomas Eakins, escribe:

Eakins was the greatest realist painter America has so far produced. He never successfully idealized a subject. When theatrical, which he rarely was, he tended to look silly. He was pragmatic, cussed, inquisitive, thorough, and plain of pictorial speech: a Yankee to the last finger bone. He was so in love with the specific that one scholar

managed to compute, from the sun's angle, the time and date of the scene depicted in one of his paintings of rowers training on the Schuylkill, The Pair-Oared Shell; they went under the bridge, give or take a few seconds, at 7:20 p.m. on either May 28 or July 27, 1872. (Hughes, 2015:112)

O, para hablar de la técnica de Pollock, escribe:

art. American culture never got over its surprise at producing him; fairly or not, he remains the prototypical American modernist, the one who not only "broke the ice" –in the generous words of his colleague Willem de Kooning- but set a canon of intensity for generations to come. His work was mined and sifted by later artists as though he were a lesser Picasso; seen through this or that critical filter, it could mean almost anything. The basic données of color-field abstraction, which treated the canvas like an enormous watercolor dyed with matte pigment, were deduced by Helen Frankenthaler, Morris Louis, and Kenneth Noland from the soakings and spatterings of Pollock's work. Along with that went the "theological" view of Pollock as an ideal abstractionist obsessed by flatness, which ignored the fact that there were only four years of his life (1947-51) when he was not making symbolic paintings based on the totemic animal or human figure. (Hughes, 2015:120)

O para hablar de los temas en la obra de James Whistler, escribe:

Whistler was enraptured by the half-seen, the evanescent, the image that vanishes almost before it can be named. Hence his predilection for moments in the life of landscape that are about to slide into illegibility: the moody vistas like Nocturne: Blue

and silver – Battersea Reach (1870-75), in which forms preserve the last vestiges of themselves –boat, horizon, crane, bridge- before they are lost in the blue darkness; the pearly chaos of his fog scenes; or the tiny seascape sketches in which a mood is fixed with seeming instantaneity, each ribbon and bubble in the paint surface corresponding by inspired accident to a wavelet, a patch of foam, or a pebble. With their elegant abstractions and syncopations of form [...] (Hughes, 2015:113)

2.5 Análisis de estilo

En libros básicos de lengua española, se denomina registro lingüístico a la variación funcional del uso del lenguaje y "consiste en la forma de expresión -cuidada o coloquial, general o específica- con que el hablante se adapta a la situación comunicativa en la que participa, la cual está definida por el concepto." (De Teresa y Achigar, 2018:5) y lo dividen en tres factores contextuales: campo, modo y tenor.

Factores que determinan el registro lingüístico				
Factores	En qué consisten	Ejemplos	Qué determinan	Características
contextuales			o indican	
Campo	Marco social o	Casa familiar,	Determina la	Cuando emisor y
	ámbito en que se	trabajo, escuela,	elección del	receptor
	produce la	hospital, iglesia,	vocabulario	comparten
	interacción	etc.	(técnico,	conocimientos o

	Tema de la	Legal,	especializado,	actividades se
	comunicación.	administrativo,	coloquial, etc.) y	puede emplear
		religioso,	el grado de	un vocabulario
		científico,	especificidad de	especializado o
		literario, etc.	un texto (general	técnico como,
			o específico)	por ejemplo, en
				congreso o
				revista para
				especialistas en
				ciertos temas.
				Si el público es
				diverso, el
				vocabulario
				tiende a ser de
				uso más general
Modo	Medio o canal de	Oral, escrito,	Determina la	Generalmente la
	comunicación	audiovisual,	forma de	comunicación
		digital, etc.	transmisión del	oral tiende a ser
			mensaje y define	espontánea,
			su grado de	salvo en
			planeación o	prácticas

			espontaneidad	formales, como
				impartir una
				conferencia o
				participar en una
				mesa redonda,
				que exigen
				cuidado y
				planeación. En
				los mensajes
				escritos, la
				comunicación
				suele ser formal
				y planificada, a
				excepción de la
				que circula en las
				redes sociales, en
				las que la
				brevedad es más
				determinante que
				la formalidad.
Tenor	Tenor	Solemne,	Indica distintos	La expresión
	interpersonal o	neutral,	grados de	personal se

tono	informal, íntimo,	formalidad	caracteriza por el
	etcétera.	según el grado de	uso de ciertas
		conocimiento o	marcas
		confianza que se	(muletillas o
		le tenga al	palabras
		receptor, su	específicas), así
		jerarquía social o	como un
		cultural, etc.	determinado
		También	estilo. La
		muestra la	relación
		objetividad o	interpersonal
		subjetividad del	puede ser
		mensaje.	simétrica (entre
			iguales, por
			ejemplo entre
			amigos o
			colegas) o
			asimétrica (con
			diferencias en la
			posición social,
			como empleado
			y patrón; de
			conocimientos

		como profesor y
		alumno; o
		experiencias
		compartidas,
		como personas
		que se conocen
		desde hace
		tiempo y
		aquellas que no
		saben nada una
		de las otras).

Tabla 6. El uso de la lengua en su registro formal e informal. Fuente: De Teresa y Achigar

Por lo que en cuanto al estilo, identificamos algunos de los recursos literarios que Robert Hughes utiliza constantemente para desarrollar sus ideas principales en cada uno de los temas que propone.

Son recursos que le sirven para dar coherencia a la idea principal y cohesionar los complementos secundarios que propone y que al final, se convierten en elementos característicos de su estilo de escritura.

Estos son:

- a) Anécdotas sobre la personalidad del artista.
- Acotaciones sobre la personalidad del artista, dichas por el artista mismo o por relaciones directas.

- c) Personalidad característica del artista que se refleja en su obra destacada.
- d) Comparación estilística del artista con otros artistas.

En estos recursos literarios, Hughes utiliza los mecanismos lingüísticos adecuados para llegar a un público más amplio que el especializado en arte.

Así es como De Teresa y Achigar nos exponen: "mientras que el registro informal consiste en la forma habitual de comunicarnos en contextos relajados, de confianza, y no siempre sigue las normas de corrección lingüística, el formal se aprende en la escuela y su principal característica es que se apega a la norma culta de la lengua." (De Teresa y Achigar, 2018:7).

Registro informal		
Uso	Situaciones	
Se utiliza con familiares y amigos, y en aquellas situaciones donde corresponde	El lenguaje informal oral se utiliza generalmente en situaciones cotidianas, ya	
expresar la subjetividad de manera	sean privadas, familiares o amistosas.	
espontánea.	El lenguaje informal escrito suele utilizarse en la correspondencia privada, las redes sociales,	
Depende de características culturales y	así como en aquellas producciones literarias	
sociales. Por ejemplo, entre amigos de cierta edad y en ciertas zonas del país se emplean	que reproducen el habla coloquial, incluyendo	
palabras que en otros ámbitos (como escuela)	errores gramaticales, con el propósito de alcanzar verosimilitud en la caracterización de	
son consideradas coloquiales o impropias.	los personajes.	

Tabla 7. Registro formal e informal. Fuente: De Teresa y Achigar

Registro formal				
Uso	Situaciones			
Se utiliza en contextos públicos en los que	El lenguaje formal oral se utiliza en el ámbito			
deben cumplirse las normas y reglas	escolar y académico, las situaciones laborales			
gramaticales y lingüísticas, como es el caso	en general: los actos públicos y habitualmente			
del trabajo, la escuela y situaciones	en los medios de comunicación.			
administrativas en general.	El lenguaje formal escrito se emplea en las			
Depende de las características culturales y	publicaciones académicas y literarias, los oficios públicos, la correspondencia oficial,			
sociales. Por ejemplo, en algunos países se	pública o comercial, y usualmente, en las			
debe tratar de "usted" a todos los adultos y	producciones periodísticas de los medios de			
autoridades, mientras que en otros se les puede	comunicación.			
tratar de "tú" sin dejar de ser formal.				

Tabla 8. Registro formal. Fuente: De Teresa y Achigar

Así mismo, De Teresa y Achigar nos resumen en la siguiente tabla las características de ambos registros (De Teresa y Achigar, 2018:8)

Registro informal	Registro formal	
• Frases cortas o enunciados	• Oraciones completas y	
incompletos.	debidamente estructuradas.	

- Presencia de repeticiones y redundancias.
 - Vocabulario reducido.
 - Saltos de un asunto a otro.
- El lenguaje corporal (gestos, ademanes) sustituye o complementa algunos enunciados.
- Discurso fragmentado sin cohesión.

- Uso de sinónimos y pronombres para evitar repeticiones.
 - Vocabulario amplio y diverso.
- Desarrollo completo y progresivo de temas o ideas.
- Uso de conectores que precisan la relación entre las ideas.

Tabla 9. Características del registro formal y el registro informal.

Fuente: De Teresa y

Achigar

Así, cumpliendo con estas características, Robert Hughes evita conceptos técnicos y la complejidad de ideas abstractas, en cambio, describe y ejemplifica lo que quiere decir, lo cual genera una lectura de apariencia ligera, ejemplo:

Yet he seems to have had no homosexual life. A stream of cocottes, demireps, and actresses passed through his London and Paris studios, leaving their traces –pert, sly, lascivious- in images such as Red and Pink: La Petite Méphisto (circa 1880), with its wanton froth of tulle gleaming like a nocturnal peony from the sullen red room. (Hughes, 2015:113)

A pesar de esa ligereza en su expresión, el recurso que Hughes utiliza para pertenecer al mundo intelectual y muchas veces pretencioso, como puede ser el del arte, es el uso de un

lenguaje formal, culto y tradicional que maniobra de manera inteligente y perspicaz con un matiz irónico y burlón.

Así lo menciona Richard Lacayo en su artículo de la revista TIME (Anexo 5) un día después de su muerte:

Very simply, Hughes was better than anyone of his generation in deciphering and explaining art's great paradox and its fundamental enchantment — that a mute object, a painting or statue, can be eloquent about the world. And he did it in language that could be as rich as Shakespeare's and as merciless as Jonathan Swift's. You could disagree with Hughes, you could find some of his positions aesthetically reactionary, but you could not be bored by him.

Algunos ejemplos de su lenguaje formal son las siguientes palabras que entran dentro de la norma culta: cocottes, domireps, piped, quips, barbed conceits, mot, riposte, swamped, fanned, waspish, obloquies, nuisance, pero que dentro de su contexto temático, tienen ese tono burlón y perspicaz característico de Hughes.

Capítulo III. Conclusiones

En cuanto a la estructura interna de las tres críticas de arte de Robert Hughes, concluímos que:

Al separar cada uno de los textos en sus tres estructuras, podemos percibir las coincidencias temáticas que nos facilitan la realización de un listado objetivo de las ideas principales desarrolladas en los tres textos de Hughes:

Introducción

1. Abre con la mención de un gran evento. Responde mínimamente (sobre dicho evento) a las preguntas ¿qué? ¿dónde? ¿cuándo? ¿cómo? ¿por qué?

Desarrollo

- 2. Estilo artístico al que pertenece el artista. Describe de manera muy básica y limitada aspectos característicos de su obra que lo sitúan en el estilo.
- 3. Descripción básica de la técnica utilizada. Valora y describe de manera muy básica su técnica.
- 4. Descripción básica formal de la obra general del artista: menciona únicamente los elementos figurativos más representativos, así como la obra más reconocida con sus títulos.
- 5. Temas que maneja el artista en su obra. Nombra un solo tema que una la obra general del artista y que va relacionado a su personalidad.
- 6. Influencia estilística del artista. No ahonda en explicaciones, relaciona un elemento compositivo con el nombre del artista o movimiento con que hace similitud.

7. Aportaciones del artista al arte. Menciona el elemento formal que influye a cada artista o movimientos artísticos. Tal vez menciona el impacto social del artista.

Conclusión

8. Opinión del crítico sobre la genialidad del artista relacionada con la obra.

Por lo tanto, estos ocho temas son los que tomamos como propuesta temática de un supuesto modelo metodológico de crítica de arte en base a Robert Hughes.

Sobre la tipología y temática, concluímos que estas críticas de arte corresponden a un te texto descriptivo y que el tema de las críticas de arte cortas es la valoración de la íntima relación de la personalidad del artista con su obra. Por lo tanto, no obtendremos de Hughes, un análisis semiótico o formal de la obra del artista, sino una comprensión de la relación entre el artista como ser creador y la representación física de esa genialidad.

Siendo así, podemos deducir que Robert Hughes sigue el estilo de crítica de arte del siglo XVIII iniciado por Baudelaire principalmente, en el que el crítico se familiariza con el proceso y el artista y, al mismo tiempo, podemos comprender el porqué de su éxito y popularidad entre público no especializado en temas del arte, pues crea un vínculo emocional entre el público y el artista, comprobándolo o significándolo por medio de un producto tangible y observable –pieza de arte- que contiene temas comunes pero sensibles, como es la paradoja que como seres humanos tenemos: obsesiones, debilidades, compulsiones, deseos, cuestionamientos, rebeldías, extravagancias y una capacidad extraordinaria de admiración por la naturaleza y de creación.

Sobre el estilo en cuanto al estilo, identificamos algunos de los recursos literarios que Robert Hughes utiliza constantemente para desarrollar sus ideas principales en cada uno de los temas que propone.

Son recursos que le sirven para dar coherencia a la idea principal y cohesionar los complementos secundarios que propone y que al final, se convierten en elementos característicos de su estilo de escritura.

Estos son:

- a) Anécdotas sobre la personalidad del artista.
- Acotaciones sobre la personalidad del artista, dichas por el artista mismo o por relaciones directas.
- c) Personalidad característica del artista que se refleja en su obra destacada.
- d) Comparación estilística del artista con otros artistas.

Así mismo, lo caracteriza el uso de un lenguaje formal, culto y tradicional que maniobra de manera inteligente y perspicaz con un matiz irónico y burlón.

3.1 Hermenéutica

Estructura temática	Thomas Eakins	James Whistler	Jackson Pollock
Introducción	*	*	*
Gran evento			
Desarrollo	*	*	*
Estilo artístico			

Técnica	*	*	*
Descripción básica	*	*	*
figurativa de obra			
Temática de la obra	*	*	*
Influencia estilística	*	*	*
Aportación al arte	*	*	*
Conclusión	*	*	*
Opinión			

Tabla 10. Síntesis de estructura interna.

Fuente: Elaboración propia.

Como podemos ver en la tabla anterior, hay ocho temas que al coincidir en los tres textos, podemos tomarlos como característicos en su obra, estos temas forman el cuerpo de los textos. Varían en su posición con respecto al orden de los párrafos, pero se desarrollan dentro de la misma parte de introducción, desarrollo y conclusión.

James Elkins, en su libro *What happened to art criticism?* hace una clasificación de siete tipos de crítica en base a los escritos sobre arte publicados en periódicos, revistas, semanarios, catálogos, ensayos o folletos.

De acuerdo a James Elkins y su clasificación, la estructura literaria de Robert Hughes corresponde al tipo "Crítica de arte descriptiva" que considera es una de las más populares según una encuesta de la Universidad de Columbia y la resume de la siguiente manera: "its aim is to be

enthusiastic but not judgmental, and to bring readers along, in imagination, to artworks that they may not visit." (Elkins, 2003:17)

La crítica de arte descriptiva es la segunda más practicada. A pesar de que no intenta juzgar, se llama ella misma crítica, lo cual la convierte en una "fascinante paradoja de la segunda mitad del siglo XX". (Elkins, 2003:35) Elkins menciona una encuesta de la a Universidad de Columbia donde 230 de los mejores críticos de arte norteamericanos que trabajan en los periódicos, semanarios y revistas más grandes de Estados Unidos piensan que el aspecto más importante de la crítica de arte es proporcionar una cuenta precisa y descriptiva "providing an accurate, descriptive account" y proveer antecedente históricos "providing historical and other background information". Otras respuestas fueron, entre otras, que lo importante de la crítica era crear puentes o abrir un diálogo entre entre el artista y los lectores, motivar a los lectores a ver y comprar arte, introducir a los lectores a diferentes culturas y puntos de vista alternativos o simplemente informar qué hay de nuevo en la ciudad. Al final de cuentas, todos estos ejemplos son elementos para formar una buena descripción.

Por otro lado menciona que mientras la única representación de críticos a nivel mundial la Association of Art Critics no habla de arte descriptivo o algo por el estilo, sí tiene interés en proponer "bases metodológicas y éticas", lo cual no sucede porque la mayoría de los críticos no están interesados en métodos o éticas. Alguna crítica descriptiva se presenta como historia del arte o como material de futura historia del arte. Hay historia del arte contemporánea que comienza con cuestiones de calidad y relevancia. Y ambos, historia y crítica, están conectados con el mercado del arte. Elkins también opina que la crítica de arte descriptiva más común es la que se publica en periódicos o revistas donde los fuertes juicios son evitados como rutina del oficio y que no discute la noción moderna de que la descripción también es juicio, pero es importante no

confundir la intención de juzgar sutilmente con la intención de no juzgar, pues la crítica de arte contemporánea está fascinada por evitar el juicio y engañarse a sí mismos al utilizar la descripción. Pone como ejemplo a Kimmelman y Yood. El primero en su libro Portraits: Talking with Artists at the Met, the Modern, the Louvre and Elsewhere (1998) quiere mantenerse fuera de la polémica mostrando la voz de los propios artistas como un nuevo modo de conversación, pero las simples decisiones de por qué menciona a unos artistas y no a otros, ya crearon un juicio de valor. Por otro lado, Elkins menciona cómo Yood -corresponsal de Artforum- ha mantenido el interés de que sus entrevistas sean una oportunidad de que los espectadores tengan sentido del nuevo arte sin arruinar sus experiencias con prejuicios sobre la obra, pero nos da algunos ejemplos tomados de la crítica sobre el pintor John Pittman en el que Yood dice "la sensación de evolución acumulativa y el ritmo deliberado impidieron que las pinturas parecieran demasiado rigurosas o severas" y termina la entrevista escribiendo "En cambio, su sutil dinamismo les dio un perfil casual e inevitable, uno que es claramente el residuo de un diseño altamente inteligente". (Elkins, 2003:41) A lo que Elkins responde que se vea como se quiera ver, estas expresiones son juicios. Para Elkins, la crítica descriptiva tiene al menos siete fuentes (que no tienen nada que ver con la hidra de siete cabezas con las que clasifica a la crítica de arte en general):

- a) An explanation I do not wholly credit has been proposed by Jeremy Gilbert-Rolfe, who said at a conference in 2001 that the increasingly high rents on galleries have forced gallerists to make safer choices, which in turn have forced art critics to acquiesce in order to be published... It still needs to be said why many critics, from so many places, prefer to describe rather than judge.
- b) Another way of explaining descriptive criticism is to note that in the 1980s there was widespread awareness of the sheer power of the art market... Serious art

criticism seemed superfluous, and it looked as if critics were not essential for the dissemination of art. This explanation is certainly part of the story, but it also fails to explain the fact that the plurality of critics choose to write descriptive criticism...

- c) Descriptive criticism has been said to spring from an awareness that art styles proliferated after Pop, making rigid judgments inappropriate. Descriptive criticism of this kind has long had an apologist in Thomas McEvilley, who proposes that postmodern criticism should be an exegetical practice rather than a polemis one. Its purpose is to be local, attentive to the specifics of the work, and evocative.
- d) Hal Foster has argued that one of the projects of the generation of art critics who started writing in the mid-1970s, in the wake of Greenberg and the first generation of Artforum critics, was "to work against" the identification of judgment with art criticism. Conceptual art, minimalism, and institutional critique all functioned to make art criticism inessential. In a roundtable on the state of art criticism, held in fall 2001 and published in the journal October, Benjamin Buchloh says that in conceptual art "the meddling of the critic was historically defied and denounced." The October exchange, which otherwise gives evidence of the isolation of October in relation to the wider practices of art criticism, is illuminating on this point: descriptive criticism can be said to derive from a central move in the art of the 1970s against what had been taken to be differences between critical thought and artworks.
- e) In 1971, Rosalind Krauss proposed that in the wake of modernism, art criticism should be considered primarily a forum for the examination rather that the exhibition of judgment. In 1985, in the Introduction to the collection The Originality of the Avant-GArde and Other Modernist Myths, she said that criticism should expose

"those choices that precede and predetermine any acat of judgment." Greenberg's modernism had presupposed art's unity with judgment itself, so that "the point of criticism [had] everything to do with value and almost nothing to do with method." In this account, reflection on judgment is a way of opening a space between postmodern concerns and Greenberg's high modernism. Yet even if "modernist art appears to have come to closure," so that judgment itself can now become an object of reflection, and even if criticism has "opened...overtly, onto method," it does not follow that critical practice should be wholly or even mainly about the interrogation of judgments. In fact, Krauss'text puts art criticism in a very odd position: in a literal reading, she is calling for a criticism focused entirely on the elucidation of the conditions of other people's judgments. Most descriptive criticism has less pure motives.

f) Some descriptive criticism springs from the art historical interest in telling the story of things without getting involved. The 1990s saw a resurgence of interest in Rezeptionsgeschichten, reception histories, in which the object of study is the ideas people once held about art. In their pure form, reception histories take no stand for against the quality, importance, or even truth of their subject. The historian of nineteenth-century art Marc Gotlieb has written a reception history of the idea that artists had studio secrets that they passed on from one generation to the next. (The most famous example is Jan Van Eyck's supposed secret formula for oil painting). Gotlieb is not concerned about the existence of actual secrets, but on the effect that the idea of secrets had on the ways people thought about art and artists. Other reception histories have been written about Van gogh (tracing how he became famous after his death) and Paul Klee (chronicling his gallerist's efforts to create an image for him, and to propel his career). Reception history

becomes extremely interesting when it is used to study art or ideas that are still being contested, because it presents them as pure products of past thinking. It does not matter to most living artists whether Van Eyck had specific formula for oil paint, but it matters a great deal whether Clement Greenberg's ideas still have force -if they can be thought of as true for some kinds of painting, or even for modernism in general. (The ongoing reaction against Greenberg shows that ar least some of his ideas still compel conviction.) Caroline Jones' forthcoming study of Clement Greenberg will probably be the most important modern Re Rezeptionsgeschichte because Jones is interested in the conditions under which concepts such as "purity," "avant-garde," "flatness," and "abstraction" were taken seriously enough to launch the carreer of a critic like Greenberg. The simple fact that Jones takes no stand on the value or even the coherence of concepts like "abstraction" and "truth" may come as a shock to the majority of artists in the world who are either still coming to terms with Greenberg or who have not yet encountered his works in the original. (In my experience, the latter group includes the majority of working painters in south America, Asia, and Africa.) What could Jonés' study possibly mean to people who are just now becoming aware of Greenberg's ideas?

Another source of descriptive criticism is institutional critique. This kind of art criticism that has been practiced since the 1970s, and can be associated in particular with the art critic Benjamin Buchloh. In the October roundtable that included Buchloh, the artist Andrea Fraser exemplified institutional criticism when she said that "divisions of the labor within the art world are fundamentally divisions of the labor of legitimation. The latter are fundamental to the production of belief" -note that phrase, "production of belief", which keeps her at a distance from actual belief - "in the value of

the work of art providing an appearance of autonomous investments or autonomous judgments that appear, to varying degrees, as sublimated with respect to the material dimensions of that value and to the personal and profession(al) stakes that participants in the field have in the production of that art". This is formidably eloquent, and formidably coherent in its position that value is a construction, an illusion, or a belief produced by the conditions of labor. From this perspective there is little sense in producing yet more judgments: what matters is being aware of other people's values, and the means by which they have come to be thought of as truths. (Elkins, 2003:43-47)

Por lo tanto, el análisis estructural que nos dedujo que los textos de Robert Hughes se trataban de estructuras descriptivas coincide ampliamente con la definición que Elkins nos da sobre la *Crítica de arte descriptiva* existente dentro de sus siete categorías de crítica. Al mismo tiempo, al ahondar en los orígenes, características y objetivos de este tipo de crítica de arte, podemos notar que encaja perfectamente en el tiempo, lugar y recursos críticos que lo conforman.

Así mismo, es interesante observar que la crítica de arte descriptiva tuvo su origen y función debido a las necesidades del mercado del arte, lo cual es importante mencionar debido a que Robert Hughes es considerado un crítico sólido y feroz en contra de la mercantilización preponderante y molesta del arte postmoderno, cual nos muestra una contradicción. Como bien señala Elkins, describir no es criticar y una naranja no se convierte en manzana sólo porque yo decido llamarle así.

¿Son entonces lo textos de Robert Hughes considerados crítica de arte? En cuanto a la crítica moderna, de la cuál nos habla Elkins que se practica en la mayoría de periódicos y revistas

importantes dentro del arte, Hugues sí es un crítico moderno más en la lista. Pero si tomamos en cuenta lo mencionado por Jiménez Cuanalo, para ser crítica más allá de ser llamada crítica, la obra de Hughes tendría que partir de un modelo metodológico basado en un sistema de valores definido, como son: parámetros objetivos de juicio, sistema hermenéutico, medición del impacto formal de códigos en diversas estructuras sociales y lingüísticas; así como el reconocimento de la función que la obra de arte cumple en el público.

Pero las obras de arte van más allá de la aprehensión del fenómeno, también nos permite compartirlo, comparar nuestra percepción, complementar esas percepciones, elaborar nuevas versiones y terminar con un grupo convencionalmente aceptado de características básicas para esa nueva forma, basadas en lo que consideramos parte sustancial del fenómeno y excluyendo lo accidental. De este modo llegamos no sólo a aprehender (capturar) sino a comprender (abarcar la extensión completa y los detalles) del fenómeno. (Jiménez, 2019: 66)

3.2 Consideraciones finales

Este análisis literario tiene como función reonocer el estado de la crítica de arte actual al comprender las características promedio practicadas, ya que creemos que es un primer paso para poder elaborar un método de crítica de arte que solucione las necesidades de la crítica actual que propone la Association of Art Critics o nuevos autores como Jiménez Cuanalo, que resuelve otros aspectos como ejemplo la identidad disciplinaria o la función social del arte.

El primer producto mental de este proceso de la escritura de crítica de arte, por otra parte, es el reconocimiento; los artistas aprehenden fenómenos al reconocer en su propio trabajo lo que ya habían conocido en la vida, en la naturaleza. Esto resulta ser muy importante para los humanos por varias razones. Una de estas razones es el hecho de que las configuraciones

obtenidas son una síntesis de experiencias de uno o más tipos y/o, eventualmente, de conceptos y perceptos en la mente del artista. La consecuencia de esto, en el amanecer de la humanidad, fue la creación de las 'identidades'. Por ejemplo, un artista sintetizó muchas experiencias diferentes en la configuración que llamamos 'bisonte'; esta configuración puede representar a cualquier bisonte, aunque no es idéntica a ninguno en particular, y al mismo tiempo, nos deja llegar a 'identificar' a todos los bisontes como iguales, aunque no lo son en absoluto: algunos son viejos, otros limpios, algunos sanos, otros muertos, unos están siendo cazados por nosotros, otros nos están atacando y otros no son más que pequeños puntitos en el paisaje a la distancia. (Jiménez, 2019: 65)

En sus distintos textos, Jiménez explica cómo el arte pasa de la representación a la convención, de allí tanto a la razón como a la fabricación de todas las cosas artificiales. Temas complejos que requieren un estudio teórico específico, así como crítica de arte de otros autores reconocidos, con la finalidad de obtener valores constantes que faciliten la creación de este modelo ideal, lo cual estamos conscientes de que es motivo de una investigación de doctorado futura.

Capítulo. IV Referencias

4.1 Bibliografía

ABBAGNANO, Incola. Diccionario de Filosofía. México: FCE, 1987.

ADORNO, Theodor W. Teoría estética. España: Akal, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. Arte y Percepción Visual. España: Alianza, 1985. 28.

———. *El poder del centro*. España: Akal, 2001.

— . Ensayos para rescatar el arte. Madrid: Cátedra, 1992.

BARTHES, Roland. Crítica y verdad. México: Siglo XXI, 2004.

CCH-UNAM, Portal Académico. TLRIID 2, Unidad 1, Lengua: vicios y errores, Registro

lingüístico (2017) Fecha de consulta: 19/08/2019. Web:

 $\underline{https://e1.portalacademico.cch.unam.mx/alumno/tlriid2/unidad1/viciosyerrores/r}$

egistrolinguistico

Press, LLC, 2003.

CALABRESE, Omar. Cómo se lee una obra de arte. España: Cátedra, 2001.

COLLINGWOOD, R.G. Los principios del arte. México: FCE., 1985.

DE TERESA, Adriana y ACHUGAR Eleonora. Lengua Española. México, 2018.

ELKINS, James. What happened to art criticism? Chicago: Prickly Paradigm

ELKINS, James. La crítica de arte, una definición (2017). infolio no 9. ISSN

2255-4564. [fecha de consulta: 17/05/2019] http://www.

infolio.es/articulos/elkins/critica.pdf

FREELAND, Cynthia. Pero ¿esto es arte? España: Cuadernos Arte Cátedra. 2006.

GARCÍA LEAL, José. Filosofía del Arte. España: Síntesis, 2002.

- GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*.

 México: FCE, 2013.
- GUIRAUD, Pierre. La semiótica. México: Siglo Veintiuno, 2011.
- HUGHES, Robert. *The spectacle of skill. Selected writings of Robert Hughes*. Estados Unidos: Knopf, 2015.
- JIMÉNEZ CUANALO, Jaime. *Arsología, Una Ciencia del Arte*. México: Zona Límite, 2008.
- . Curso de semiología para artistas y diseñadores. México: Zona Límite, 2017.
- . Tratado General de Semiología. México: Zona Límite, 2019.
- MARTÍNEZ MEDINA, Jorge. (Tesis) Práctica de la Crítica de Arte en México

 1980-2015 Estudio comparativo Acha/Lésper. Guanajuato: Universidad de
 Guanajuato, 2016.
- OCÉANO. Diccionario Enciclopédico Ilustrado. España: Océano, 1990.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, *Libro de estilo de la lengua española según la norma panhispánica*. Madrid: Espasa, 2018.
- RAE. *Diccionario de la lengua española* (24.ª edición). Madrid: Espasa. Consultado el 15 de septiembre de 2019. https://www.rae.es/
- SOTO FLORES, Martha Judith. (Tesis) Estrategias Didácticas para la Competencia en Lectura para la Crítica Profesional del Arte. Tijuana: Centro de Posgrados y Estudios Sor Juana, 2014.

The Oxford Dictionary. 2019. Consultado el 15 de septiembre de 2019.

https://www.lexico.com/en

VENTURI, Lionello. Historia de la crítica de arte. España: Debols!llo, 2016.

WALKER, Melissa. Cómo escribir trabajos de investigación. Barcelona: Gedisa, 2007.

4.2 Notas

¹ RVOE-BC-126-M2/09. Maestría en Cultura Escrita. Centro de Posgrado y Estudios Sor

Juana. Tijuana, Baja California.

²RVOE-BC-032-M2/11. Licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Superior de Artes

Visuales. Tijuana, Baja California.

³ 1. Un procedimiento particular por el cual algo es hecho; modo o manera.

2. Una forma de pintar, escribir, componer, construir, etc. característica de un periodo,

logar, persona o movimento particular.

3. Una forma de usar un lenguaje.

4. Una apariencia distintiva, típicamente determinada por los principios según los cuales

se diseña algo.

5. Una manera o técnica segura y sin esfuerzo. [Traducción del autor]

4.3 Anexos

Anexo 1: Sobre Robert Hughes

89

Colaborador de diarios como The Times, The Spectator, la revista Time y el canal de TV BBC, el The New York Times lo califica como "el crítico más famoso de la historia".

Su estilo le ha servido para obtener un amplio reconocimiento del público especializado como del público no especializado. Partimos de la hipótesis que esta reacción de empatía y aceptación hacia sus textos de crítica de arte, se debe además de proveer información artística de gran calidad y contenido, a su estilo característico que en este trabajo vamos a identificar.

Hughes es probablemente mejor conocido por su fuerte posición contra lo que él llamó la "mercantilización y hyping del mercado" del mundo del arte en la década de 1980.

Hughes nació en Sidney, Australia, el 28 de julio de 1938, en una importante familia de abogados y políticos. Su abuelo paterno fue el primer alcalde de la ciudad.

Pasó buena parte de su infancia en un internado jesuita. Su primera vocación fue la pintura y la poesía, después abandonó la Universidad donde se había matriculado en arquitectura y se enroló en el movimiento The Push, formado por artistas, escritores e intelectuales australianos. Al mismo tiempo se dedicó a la crítica de arte en el diario local The Observer y como dibujante de viñetas.

Tras la muerte de su madre en 1963, Hughes se trasladó a Europa. Colaboró con medios como la cadena BBC, los diarios The Times y The Spectator y la revista Time. En 1970 se va a Nueva York cuando esta última lo contrata como crítico de arte.

En 1987 escribió su libro más conocido, The Fatal Shore, un ensayo sobre los primeros asentamientos británicos en Australia en los siglos XVIII y XIX.

Fue galardonado con el premio "El Brusi", concedido por la Olimpiada Cultural de Barcelona en 1992, por un ensayo sobre esa ciudad. También escribió una biografía y rodó un documental sobre el pintor español Goya.

The New York Times lo calificó como "el crítico más famoso de la historia" y lo incluyó en 2011 entre los 100 escritores en lengua inglesa de no ficción más importantes del siglo XX.

En 1979 a 1980 dirigió para la BBC la serie documental de ocho capítulos The Shock of the New. El trabajo, acompañado de un libro del mismo nombre, fue considerado uno de los documentos más provocativos e importantes jamás rodados o escritos sobre el desarrollo de la pintura del siglo XIX y XX.

The Shock of the New tuvo una notable respuesta del público, tanto en número de espectadores como de lectores (según el New York Times, la serie fue seguida por unos 25 millones de televidentes, radicados en su mayoría en Australia y el Reino Unido). La difusión de la serie consagró a Hughes como figura de la televisión trascendiendo a su actividad en el periodismo escrito.

Padeció problemas de salud tras pasar en 1999 cinco semanas en coma y ser intervenido quirúrgicamente una docena de veces a consecuencia de un accidente de automóvil sufrido en Australia. Murió a los 74 años en un hospital de Nueva York un lunes 6 de agosto de 2012.

En sus escritos hace una clara y reflexiva crítica sobre la influencia de los grandes sucesos de la historia en la pintura, la escultura o la arquitectura, pasando por biografías y trabajos de artistas específicos como Goya, Rothko, Elkins, Warhol, entre otros. Finaliza sus últimas

publicaciones televisivas y escritas expresando su decepción por la banalización del arte debido a su comercialización exagerada.

Jonathan Jones, uno de los jurados del Turner prize en 2009 y escritor para The Guardian, escribió en el 2012, a propósito de la noticia de la muerte de Robert Hughes: "Él hizo a la crítica parecer literatura" de manera elocuente, combativa y crítica.

El reportero y escritor de arte Randy Kennedy escribió para el New York Times que "en la página, él es riguroso y controlado, incluso también rítmico-musical. Además, él parece saber todo"; "[Robert Hughes es] listo y con estilo, pero también insoportable, brutal y excesivamente masculino".

La escritora y curadora en New York Mia Fineman, en la revista digital Slate.com describió en 2007 las columnas de Hughes como "elocuentes, ingeniosas, energéticas, dogmáticas para su público objetivo de lectores inteligentes y no especializados."

Sobre él expresa que Hughes es "Un crítico de rara franqueza"; "Escribe con un brío asombroso, con una voz que se desliza fácilmente entre vulgaridad bulliciosa y elocuencia pulida." Y continúa: "La escritura de Hughes es musculosa y deslumbrantemente lúcida; se niega a disfrutar de sublimes reflexiones metafísicas o languidez de desmayo adjetivo, optando por descripciones precisas y ágiles de los efectos del arte. Su perspectiva crítica es la de un erudito extraño, lo que le hace inmensamente atractivo a un público mayoritario."

Y debido a su fama, Fineman comenta: "El escepticismo de Hughes le sirvió bien durante los años de auge de principios de los años 80, cuando las reputaciones infladas brotaron como hongos en el rico suelo de un mercado de arte sobrecalentado. Las críticas negativas son siempre

las más divertidas de leer, y por puro valor de entretenimiento, nada supera a su venenosa pluma derribando estrellas de arte."

Mia Fineman concluye opinando que "En general, su gusto tiende hacia el arte con una sensibilidad, inteligencia física, un sentido táctil de la artesanía y del tema, que te involucra completamente."

Los textos que usaremos para identificar su estilo, son tres críticas de arte cortas sobre tres artistas estadounidenses, afinidad insignificante para su selección; de estos tres artistas, dos de ellos son contemporáneos pero ninguno de los tres comparte un estilo en común. Estas tres críticas de arte fueron seleccionadas por su semejanza en dimensión y enfoque: *John Whistler*, *Thomas Eakins y Jackson Pollock*. Son tres de ocho artículos cortos que conforman su colección de crítica de arte titulada *Nothing if not critical*, colección que al mismo tiempo forma parte del libro *The spectacle of skill* que es un conjunto de los textos más reconocidos de Robert Hughes. Las constantes en los criterios de valoración y de estructura interna, así como el contexto, la escuela, influencias, publicaciones, personalidad y genialidad de Robert Hughes, son factores que nos ayudarán a la identificación de ese estilo tan característico que le otorgó un lugar importante dentro de la crítica de arte, pero sobre todo, que le dio tanta popularidad e influencia en el mundo del arte.

Anexo 2: James Whistler

Among the thousands of nasty quips and barbed conceits that James Abbott McNeill Whistler sped at the world, the only one that everyone knows is perhaps apocryphal. Oscar Wilde, in admiration of some Whistlerian mot: "Jimmy, I wish I had said that". Whistler: "You will, Oscar,

you will." In all his long career Whistler produced only one painting that enjoyed the same permanent celebrity as this riposte, and it, of course, is *Arrangement in Gray and Black, No. I: Portrait of the Painter's Mother* (1872), one of the half-dozen most famous pictures of the nineteenth century. The reason for its fame are obscure and datable, but the results are plain to see: "Whistler's Mother" swamped the rest of his output, turning him (at least in the eyes of the public after his death) into a one-painting man. A quip, and a portrait of an old lady from North Carolina: on such thin pedestals do legends rest.

There was much more to Whistler, as both man and artista, tan this. He has never faded from view, yet he remains poised for rediscovery; and 1984, which marks the 150th anniversary of his birth, is the right year for it. The Hunterian Museum in Glasgow has put seventy-nine of its Whistler oils on view. In the United States the main Whistler event, which opened last month art he Freer Gallery in Washington, DC, is a display of paintings, drawings, and notes, more than three hundred in all, curated by David Clark Curry and assembled from the Freer's own collection, the world's largest source of Whistler material.

The Freer exhibition is fascinating, for its context as well as its contest. Charles Lang Freer, who made his millions in rolling stock in the boom railroad years of the late nineteenth century, was an impassioned Orientalist, a disciple of the "Boston bonzes", chiefly of Ernest Fenollosa. As Bernard Berenson fanned the ardor of the American rich for the Italian Renaissance, so Fenollosa was busy shaping American taste for Oriental art. He adored Whistler's work, calling him "the nodule, the universalizer, the interpreter of East to West." Freer concurred, and in the 1890s he became Whistler's chief patrón –not always an easy role, since Whistler could go for the hand that fed him like a Doberman. Freer also consulted Whistler about

his Oriental purchases, so that in Washington one can see some informative parallels between Whistler's work and his taste in other art. There are, for instance, two majestic Satsuma-ware sake flasks, with a glaze the color and texture of old, cracked ivory, adorned with faint blue landscape paintings by Tangen, whose ghostly suggestiveness, mere scribbles wreathing out of the Whiteness as though through fog, is exactly like Whistler's own images of twilight landscape.

Best of all, the Freer Gallery has the only interior by Whistler that survives: the Peacock Room (1876-77), done in collaboration with the architect Thomas Jeckyll for the London house of shipping baron Frederick Leyland. This stupendous decorative work, in gold, silver, and platinum on a turquoise ground —which was itself painted over ancient paneling of cordovan leather, reputedly salvaged from the Spanish Armada—caused a bitter crackup between Leyland and Whistler and provoked a ferocious letter from the patrón: "Your vanity has completely blinded you to all the usages of civilized life, and your swaggering self-assertion has made you an unbearable nuisance to everyone who comes in contact with you... {You have} degenerated into nothing but an artistic Barnum". But the Peacock Room has few if any rivals as the greatest decorated chamber of the late nineteenth century. All the irritable whiplash elegance of art nouveau is latent in its plutocratic birds. No wonder Freer had to save ir and bring across the Atlantic.

Leyland was not altogether wrong about Whistler. The man was an egomaniac, a fop, and a publicity-crazed liar – traits that perhaps should, but actually do not, prevent people from being serious artist. He lived most of his life as a string of fictions and adjustments. Born in Lowell, Massachusetts, the son of a former military engineer whom he hated with Oedipal intensity, Whistler "reconstructed" his childhood to focus on his doting Southern mother. "I shall be born

when and where I want", he piped in his high, waspish voice, "and I do not choose to be born in Lowell." Instead he became a self-made Tidewater gentleman, a Southern cavalier who left it to others to figure out why when the Civil War came he did not fight in it. His military career consisted of a few years at West Point, from which he was expelled for academic incompetence.

Though a virulent racist, Whistler did not confine his obloquies to blacks and Jews. He was litigious, and that penchant contributed to his bankruptcy when he sued John Ruskin for libel, won token damages of a farthing, but had top ay heavy legal costs and lost his house, his studio contest, and his famous collection of blue-and-white porcelain. "There's a combative artista named Whistler", ran a Limerick by his pre-Raphaelite friend Dante Gabriel Rossetti,

Who is, like his own hog's hair, a bristler:

A tube of White lead

And a punch on the head

Offer varied attractions to Whistler.

He was fixated on his mother and did not marry until he was fifty-four and she was dead. His mannerisms were effeminate, and when excited he pranced about like a peahen on hot bricks. "Whistler," Degas once cried as the American sailed into a Paris restaurant, "you've forgotten your muff". At sixty he had become a darting Little creature of surfaces, more like a basilisk than the butterfly he used as his emblem. It took one dandy to see into another, and the novelist Joris-Karl Huysmans, author of A Rebours, picked out the practical, fussy American perched within

the Whistlerian Shell: "W. is always eating pickled cucumbers and butter. He is nice –almost simple in his highfalutin manner."

Yet he seems to have had no homosexual life. A stream of cocottes, demireps, and actresses passed through his London and Paris studios, leaving their traces –pert, sly, lascivious-in images such as *Red and Pink: La Petite Méphisto* (circa 1880), with its wanton froth of tulle gleaming like a nocturnal peony from the sullen red room. He was the Watteau of the music halls, and his nude drawings are carried out with a tender, nervous line that, heightened with flicks of chalk, does recall that master. But his main inspiration for such work was Japanese ukiyo-e (pictures of the floating world), the scenes of the Edo print. Whistler loved these, and in *Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen* (1864) his red-haired Irish mistress, Jo Heffernan, dressed as a geisha, is seen studying what might be some Hiroshige woodblock prints.

If Whistler had been content with pieces of studio exotica and japonaiserie, he would not have his place in art history. He wanted to go further, integrating the "Japanese aesthetic" into the texture of late-nineteenth-century European experience. Whistler was enraptured by the half-seen, the evanescent, the image that vanishes almost before it can be named. Hence his predilection for moments in the life of landscape that are about to slide into illegibility: the moody vistas like *Nocturne: Blue and silver – Battersea Reach* (1870-75), in which forms preserve the last vestiges of themselves –boat, horizon, crane, bridge- before they are lost in the blue darkness; the pearly chaos of his fog scenes; or the tiny seascape sketches in which a mood is fixed with seeming instantaneity, each ribbon and bubble in the paint surface corresponding by inspired accident to a wavelet, a patch of foam, or a pebble. With their elegant abstractions and syncopations of form, such paintings look back to the high decorative art of the Edo period, to

Ogata Korin or Suzuki Kiitsu; but they also look forward, in their indeterminacy, to Monet's water lilies at Giverny.

Whistler loathed narrative and fervently espoused the idea of art for art's sake. Hence his abstract and musical titles *–Arrangement, Symphony*, and the like. In France, where he had studied, this desire for an amoral, formalized art had been mooted forty years earlier by writers such as Théophile Gautier. But in London it was quite new (the time lag across the Channel was immense), and in making propaganda for it Whistler became a scandalous figure. When the dying industrial baron in Kipling's "The 'Mary Gloster" (1864) speaks to his effeminate son, one knows he has Whistler's influence in mind:

...the things I knew was rotten you said was the way to live.

For you muddled with books and pictures, an'china an' etching's and'fans,

And your rooms at college was beastly -more like a whore's than a man's.

Such was the dread influence of the aesthetic movement, whose dragon Whistler became.

In the last year of his life (he died in 1903, just outliving Beardsley and Wilde, who owed so much to his ideas and style), Whistler was seen as an honored veteran and not an avant 'garde figure; his paintings had lost whatever experimental look they once had, and were surpassed by impressionism. Curiously, his biggest influence was on writing. Poets such as Stéphane Mallarmé found their own cult of the indeterminate, the penumbra of experience, confirmed in his work. The Whistler's landscape of the Thames kept turning up in English poetry for another generation—not least in *The Waste Land*, with its "Brown fog of a Winter dawn" lying on London Bridge.

Marcel Proust so adored him that the purloined one of his gloves, as a souvenir, at a reception. Meanwhile, the paintings have beautifully survived: strict in taste, limited in range, precise in key, and never, ever, cloying.

Anexo 3: Thomas Eakins

The Philadelphia Museum of Art is having a commemorative show of Thomas Eakins. It marks no particular date in the painter's own life. Eakins was born in 1844, and he died in 1916. But he passes his whole life, except for four years of European study, in Philadelphia, and his genius – hardly too strong a world, this time –is a proper thing to celebrate in that city's three-hundredth-anniversary year.

Eakins was the greatest realist painter America has so far produced. He never successfully idealized a subject. When theatrical, which he rarely was, he tended to look silly. He was pragmatic, cussed, inquisitive, thorough, and plain of pictorial speech: a Yankee to the last finger bone. He was so in love with the specific that one scholar managed to compute, from the sun's angle, the time and date of the scene depicted in one of his paintings of rowers training on the Schuylkill, *The Pair-Oared Shell*; they went under the bridge, give or take a few seconds, at 7:20 p.m. on either May 28 or July 27, 1872.

In order to fix the facts he loved –the blurred motion of a spoked Wheel, the tilt of a catboat beating to windward, the awkward play of a naked boy's legs as he dives- Eakins produced a mass of preparatory work. Convinced that the camera was truth, he took photographs and worked from them; he was one of the first American artists to do so. He made drawing after

drawing, from mere thumbnail sketches to elaborate perspective studies that include notes on such minutiae as eight cross-sections of an oar from loom to blade, or the reflection of a distant bush in a ripple of water. To get the muscles of horse and man right, he modeled them in wax.

All this output cannot go in one show; it would have been burdensome to even the most dedicated Eakins student. Instead, the exhibition's curator, Darrel Sewell, has intelligently chosen some 150 paintings, studies, and photographs to provide a thematic rather than a chronological approach. There are certain broad categories of imagery in Eakins. There are the rowing and sporting and sailing scenes. There are the paintings of medical and scientific inquirí. There are the horse pictures, the portraits, and so on. By sampling each of these, Sewell hoped to build up a convincing picture of Eakins's main preoccupations, and of the growth of his style.

Eakins was no theorist, but he was by no means a bluff simpleton of the brush, either. Right from the start, he had a clear idea of what he wanted painting to do. It was an idea that came out of his own experience and appetites and was enlarged by his contact with French realism as practiced by his teacher, Jean-Léon Gérôme. As a student of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, he had disliked drawing from the plaster casts of Antique statues. He was not interested in ideal beauty. Significantly, one of his earliest surviving drawings is of a mechanical lathe. Such things had no preexisting "aura"; they were not "artistic"; you either drew them right or drew them wrong. "In a big picture," Eakins wrote to his father from Paris, "you can see what o'clock it is, afternoon or morning, if it's hot or cold, winter or summer, and what kind of people are there, and what they are doing and why they are doing it."

But realism was not restricted to such facts. "The sentiments," Eakins added, "run beyond words. If a man makes a hot day he makes it like a hot day he once saw or is seeing; if a sweet

face, a face he once saw or which he imagines from old memories or parts of memories and his knowledge, and he combines and combines." Such was the essence of the realist Enterprise. The act of painting negotiates an agreement between what we see and what we know –between memory and impulse, between the brush's gesture and the million other gestures that constitute the history of painting.

Eakins would never have echoed Christopher Isherwood's mendacious claim "I am a camera." He was not passive. He painted what he saw –but he chose what to see. He had predilections about life, although to call him moralist –a title many realist painters welcomed –is to invite misunderstandings. There are no Eakins paintings of wistful peasant goose girls, à la Gérôme. He was not a diagnostician or social protester; not, like Édouard Manet, a dissecting dandy. But he did stubbornly cling to two social themes, linkedin the familiar Victorian cliché "Mens sana in corpore sano." On one hand, the healthy body, absorbed, stringy and competent, straining at the oars or alert at bato r displaying itself, as an ideal figure in an American Arcadia, naked by a water hole. On the other, the heroic mind, exemplified for Eakins in the forward stretch of scientific inquirí and summed up in the paternal figure of the Didactic Doctor.

Such was the theme of his two most ambitious paintings, which the Philadelphia show brings together in one room for the first time –*The Gross Clinic*, which Eakins, a mere thirty years old, painted in 1875, and *The Agnew Clinic*, done in a much higher and more even key fourteen years later. In one obvious sense, *The Gross Clinic* was an homage to Rembrandt's *Anatomy Lesson of Dr. Tulp*. It also contains traces of Velázquez, the hero of tonal painting in Paris ateliers of the 1870s: the shadowy figure silhouetted in the amphitheater entrance, hardly

visible in reproduction, seems to be a quotation from *Las Meninas*, which Eakins had studied in the Prado.

The Gross Clinic was a consuming Project, meant as a "masterpiece" from the word go. Eakins did so many studies for it that Gross wished him dead, but they paid off. The head of Dr. Gross, thought and tensión made flesh, is one of the supreme nineteenth-century portraits, and the drama of contrast between the dense masses of black suits and gloomy tiers of students, and the swooning white of the patient's thigh surrounded by anxious, straining hands and white cloth, reaches its ápex in the fresh blood on Gross's hand and the retracted lips of the wound. Such imaginary alarmed Philadelphia taste a century ago; *The Agnew Clinic* was rejected from the Pennsylvania Academy's exhibition in 1891 because it depicted a mastectomy for cáncer and was "not cheerful for ladies to look at," an understatement of the first order.

In his time Eakins was reproached for being too scientific, not artistic enough, though "a builder on the bedrock of sincerity, and an all-sacrificing seeker after the truth." Their freedom from "poetic" conventions is, of course, just what makes his best paintings so moving to a modern eye. In them, system and nature rise to a close relationship. "The big artista," Eakins wrote, "keeps a sharp eye on Nature and steals her tolos... Then he's got a canoe of his own, smaller than Nature's but big enough for every purpose... With this canoe he can sail parallel to Nature's sailing." To spend time along the Wall in the Philadelphia Museum of Art, where Eakins's major paintings and drawings of rowers and shells are hung, is, eventually, to see what he meant. The perspective setups have the gratuitous complexity of Uccello and the modernity of Sol LeWitt; their geometrical, measured web of lines turns, slowly and inevitably, into the observed structure of water surfaces, the arrowing interpenetrations of ripples, the striations, the delicate punctuation

of water droplets in light. "There is so much beauty in reflections," Eakins wrote, "that it is generally well worth while to try to get them right," and so he did, at the price of disciplined and laborious observation.

To construct was to see. He was never interested in conventional beauty. Sober, pinched, reflective, lined, and melancholy, his portraits remind us of that. But how many American artists said more about the sense of being in the world? Eakins was that extreme rarity, an artist who refused to tell a lie even in the service of his own imagination.

Anexo 4: Jackson Pollock

In the field of modern art, the most eagerly awaited show this winter is certainly the Jackson Pollock retrospective, organized by Daniel Abadie for the Centre Pompidou in Paris. It is not a full retrospective, but the cream off the milk –just as well, perhaps, in view of the exhausting prolixity and often dilute quality at the lower end of Pollock's oeuvre. But it is a concentrated and moving show, probably the last of its kind to be seen in Europe or America. "Major" Pollocks are so expensive and fragile that their owners do not want to lend them, and museums find it hard to insure them.

It is superfluous to say that Pollock is one of the legends of modern art. American culture never got over its surprise at producing him; fairly or not, he remains the prototypical American modernist, the one who not only "broke the ice" –in the generous words of his colleague Willem de Kooning- but set a canon of intensity for generations to come. His work was mined and sifted by later artists as though he were a lesser Picasso; seen through this or that critical filter, it could

mean almost anything. The basic données of color-field abstraction, which treated the canvas like an enormous watercolor dyed with matte pigment, were deduced by Helen Frankenthaler, Morris Louis, and Kenneth Noland from the soakings and spatterings of Pollock's work. Along with that went the "theological" view of Pollock as an ideal abstractionist obsessed by flatness, which ignored the fact that there were only four years of his life (1947-51) when he was not making symbolic paintings based on the totemic animal or human figure.

Still, if Claes Oldenburg dribbled sticky floods of enamel over his hamburgers and plaster cakes in the sixties, he did so in homage to Pollock. If Richard Serra made sculpture by throwing molten lead to splash in a corner, or Barry Le Va scattered ball bearings and metal slugs on the floor of the Whitney Museum, the source of their gestures was not hard to find. Distorted traces of Pollock lie like genes in art-world careers that one might have thought had nothing to do with his. Certainly Pollock scorned decor. He was not interested in painted hedonism; and yet his practice of painting "all over" –by covering an entire field with incidents that were not arranged in hierarchies of size or emphasis –became, in a banal way, the basis of the ornamental "pattern and decoration" mode that came out of SoHo in the late seventies.

If the work was so influential, the image of the man was too. The very idea of vocation in America art was profoundly altered by the way photography and magazines projected versions of Pollock on the public. He was the first American artista to become really famous. Millions of people who never set foot in a museum had Heard of Jack the Dripper. Dying at forty-four, a mean and puffy drunk with two girls in a big car, he was seen as enacting the all-American *Heldentod*, the alienated hero's death that also, and at about the same time, lifted James Dean into undecaying orbit in the national psyche. Pollock became Vincent van Gogh from Wyoming,

and his car crash –the American way of death par excellence- was elevated to symbolism, as though it meant something more than a hunk of uncontrolled Detroit metal hitting a tree on Long Island.

Pollock had been more photographed (by Rudy Burckhardt, Hans Namuth, and Arnold Newman, among others) than any other artists in American history. These photos, Namuth's in particular, seemed to depict not his art but his "mythic" process of creating it: a man dancing around the borders of a canvas, an arena or sacred precinct laid flat o.n the floor, spattering it with gouts and sprays of paint. Pollock as seen by Namuth's lens, half athlete and half priest, seemed to confirm Harold Rosenberg's bizarre notion that abstract expressionism is not really painting all, not paint on canvas, but a series of exemplary "acts". And so these images of him would have their effect on the aesthetic of the Happening in the sixties and on avant-garde dance in the seventies.

But where is Jack the Dripper now, the harsh, barely articulate existentialist from the West, full of chaotic energy and anal aggression? This figment is not the creature whose work one see on the walls of the Centre Pompidou. It is as though the eruptive violence people used to see in Pollock's work twenty-five years ago had evaporated. Instead we see the work of an aesthete, tuned to the passing nuance. Many of the passages in his "heroic" paintings of 1947-51 remind one of Monet, ore vein of Whistler. Fog, vagueness, translucency, the scrutiny of tiny incidents pullulating in a large field –the title Pollock gave his most ravishingly atmospheric painting, *Lavender Mist* (1950), about sums it up. In it one sees the delicacy –at a scale that reproduction cannot suggest –with which Pollock used the patterns caused by the separation and

marbling of one enamel wet in another, the tiny black striations in the dusty pink, to produce an infinity of tones.

It is what his imitators could never do, and why there are no successful Pollock forgeries; they always end up looking like vomit, or onyx, or spaghetti, whereas Pollock –in his best work, at any rate –had an almost prenatural control over the total effect of those skeins and receding depths of paint. In them, the light is always right. Nor are they absolutely spontaneous: he would often retouch the drip with a brush. So one is obliged to speak of Pollock in terms of perfected visual taste, analogous to natural pitch in music –a far cry, indeed, from the familiar image of him as a violent expressionist. As William Rubin suggest in the catalogue to this show, his musical counterpart is not the romantic and moody Bartók: it is the interlaced, twinling, and silky surface of Debussy. No wonder that it took an enthusiasm for Pollock to provoke the reevaluation of Monet 's Water Lilies among Americans, back in the sixties.

Yet Pollock's refinement is not the whole story. His best paintings (like all serious art) are triumphs of sublimation, but they leave no doubt of the strength of feeling he had to control. From the very first, when he was trying –in studies such as *Composition with Figures and Banners* (circa 1934-38)- to find painted form for the violently energetic, twisting, flamelike movement of masses, Pollock was obsessed by energy. His great theme, one might say, was the dissolution of matter into energy under extreme stress. He did not approach this by some corny process of finding painted "equivalents" for Einstein, as did so many pseudo-artists of his time. Rather, he looked back into tradition, past his teacher Thomas Hart Benton, to El Greco and, with somewhat less understanding, to Michelangelo.

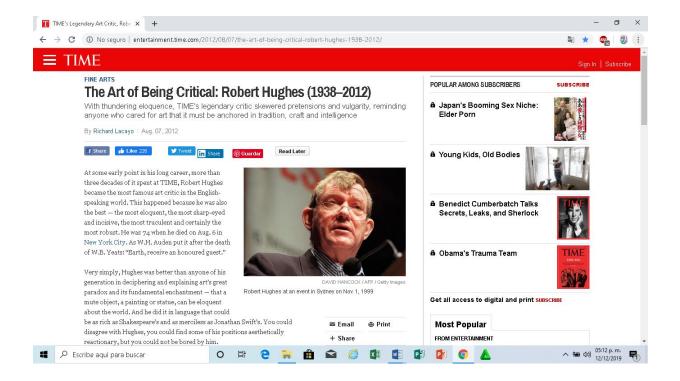
Pollock's early work is permeated by the forms of mannerist contrapposto, the serpentine figures of sixteenth-century art, which he got from his studies under Benton; and there is more than just an echo of the strange excavated space of El Greco's paintings, simultaneously vast and womble, in his work after 1947. Because of his aspirations to sublimity, it is difficult to assimilate Pollock –as some authorities have wished to do –to the traditions of the Paris School. The French painter he most admired, the surrealist André Masson, was set against the preeminently French virtues of lucidity, calm, and measure. Many strands are braided and involved in Pollock's work, from Indian sand painting to the theory of Jungian archetypes, from Zen calligraphy to El Greco, from American jazz and Western landscape to the doctrines of various occult religions.

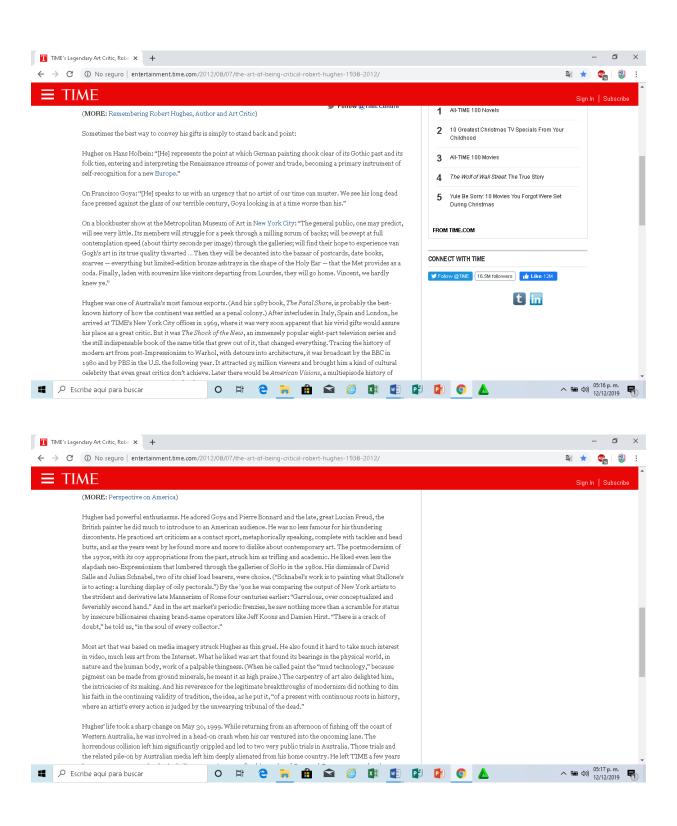
These were woven around a sense of his own modernity as an American living in the mid twentieth century, the heir but not the colonized admirer of Picasso and Miró. It seems now that Pollock was eager to wind so many elements together, noto ut of some empty eclecticism (which is what our "expressionist" give us today), but in the belief that cultural synthesis might redeem us all. How can one follow this show, from its first chocked and turbulent exercises, through the grapplings with chosen masters (Picasso, Masson, Miró, Orozco) in the "totemic" and "archetypal" paintings of the 1940s, into the air and vastness of Lavender Mist or Autumn Rhythm, without seeing that Pollock's career was one of the few great models of integrating search that our fragmented culture can offer?

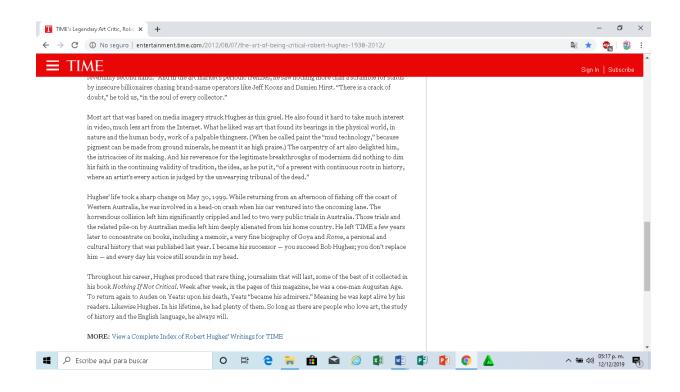
It does Pollock no service to idolize him. The point is that he grasped his limitations and refused to mannerize them. Thus he was by no means a natural draftsman, and his best paintings of the early forties, including *The She-Wolf* and *Male and Female*, are set down with earnestness but no graphic facility. When he set up a repeated friese of drawn motifs, as in the mural he did

for Peggy Guggenheim in 1943, the result –as drawing- was rather monotonous. But when he found he could throw lines of paint in the air, the laws of energy and fluid motion made up of the awkwardness of his fist, and from then on, there was no grace that he could not claim. Compared with his paintings, the muth of Pollock hardly matters.

Anexo 5. FINE ARTS







Anexo 6.

Infolio

09 | abril 2017

LA CRÍTICA DE ARTE, UNA DEFINICIÓN

James Elkins

Infalio 1 09 2017 | ISSN 2255-4564

Resumen. La critica de arte puede definirse en un primer momento como una forma de literatura que se ocupa de evaluar el arte. Sin emburgo, carece de una definición formal y no hay acuerdo sobre su significado. El sentido de este concepto queda comprometido por dos usos fundamentalmente antiféticos: por un lado, la critica de arte se entiende como una práctica histórica que practicaron muchos escritores desde Plinio o Vasari hasta los actuales; y por otro, se considera una forma de escritura independiente de las condiciones históricas en que discurren los asuntos tratados. No hay una historia o filosofia fiable de la critica de arte, y prácticamente ninguna literatura sobre su concepto o naturaleza.

Palabras clave. Arte, critica de arte, historia del arte, Lionello Ventari, Giorgio Vasari.

2017, Infalia. Este articula fue guòlicada come parte del Grove Dictionary of Art can el titula "Art Criticiam". El taxto de este articula esta protegido por copyright. Las dérechas corresponden a su autor. Traducción y nesse: Eugenio Vega

La critica de arte, una definición fames Elkina

La critica de arte puede definirse en un primer momento como una forma de literatura que se ocupa de evaluar el arte. Sin embargo, carece de una definición formal y no hay acuerdo sobre su significado. El sentido de este concepto queda comprometido por dos usos fundamentalmente antitéticos: por un lado, la critica de arte se entiende como una práctica histórica que practicaron muchos escritores desde Plinio o Vasari hasta los actuales; y por otro, se considera una forma de escritura independiente de las condiciones históricas en que discurren los asuntos tratados. No hay una historia o filosofía fiable de la critica de arte, y prácticamente ninguna literatura sobre su concepto o naturaleza. Algunos filósofos niegan que la critica de arte exista como tal, y otros dicen que se confunde con la historia del arte, al punto que un diccionario como el presente¹ sería un ejemplo de escritura critica. Dada tal disparidad, es mejor no dar por sentado que haya un consenso sobre lo que significa la critica de arte, y considerar las diferentes definiciones alternativas. Esta entrada se divide en dos secciones:

La crítica de arte como una suerte de escritura. La crítica de arte como una práctica histórica.

1. La critica de arte como una suerte de escritura

Cuando se trata la critica de arte como una forma de escritura, se considera una práctica evaluadora o emisora de juicios antes que una actividad descriptiva. La tradición de ese discurso valorativo y "filodóxico" (armante del conocimiento) tiene su origen en antiguos textos griegos, pero aún hoy muestra una gran diversidad y una clara tendencia a que se mexclen sua distintos significados (Trimpi, 1983). Pero esta distinción entre la critica y la historia del arte ha sido discutida al menos por tres motivos.

a. Filosóficamente, cada definición de critica de arte que se opone a la labor más neutra y descriptiva de la historia del arte, frena los juicios inherentes en todo escrito histórico, y los argumentos filosóficos de que la descripción y la evaluación se mexclan inevitablemente en cualquier forma de escritura. Gran parte de la historia del arte depende de ese rechazo, y mantieme su finalidad filosófica, en parte, excluyendo a la critica de arte, a la que define como una práctica indinada a la emisión de juicios (Preziosi, 1989). La exclusión alternativa paede observarse en la critica de arte. La Staria della critica de árme de Lionello Venturi considera esta distinción entre historia y critica del arte como un "grave error", y añade que "si un hecho al que se hace referencia no se considera motivo de juicio, resulta por completo initial"; pero tales observaciones no pueden sostenerse sin hacer incoherente el proyecto de una historia de la critica de arte (Gilbert, 1962, Venturi, 1964, 20). Del mismo modo, Luigi Grassi y Mario Pepe incluyen en su Dizionario della critica d'arte una breve entrada sobre la critica de arte donde señalan que es inseparable de la literatura historicista (Grassi y Pepe, 1978, 135).

b. La crítica se ha diferenciado de la historia del arte por mostrar un propósito retórico diferente, en la medida que su intención es persuadir antes que informar. Pero esa idea no proporciona una definición definitiva ya que mingún texto de la historia del arte deja al lector indiferente con sus juicios implicitos sobre el valor y el significado de lo tratado (Fried, 1990). Algunos de los más elocuentes historiadores del arte, como Roberto Longhi, dejaron valoraciones del arte del pasado nuevas y persuaciona de la misma manera que produjeron recopilaciones autorizadas de los hechos

2 INFOLID

^{1.} El autor hace referencia, obviamente, al Grover Dictionary of Art del que esta entrada forma parte.

que refieren. Aunque Heinrich Wölfflin insista en que "no cabe hablar" de tal cosa en su obra, sus descripciones son sugestivas porque se trata de juicios muy intensos (Wölfflin, 1914, 1).

c. La historiografia peoporciona pruebas de que muchas de las prácticas que dieron lugar a la historia del arte fueron concebidas con propósitos críticos. Se cita a Vasari con frecuencia como un ejemplo de sintesis entre la narrativa crítica y la descripción basada en los bechos (Alpers, 1960); y también existe la práctica del arroritica del siglo XVII que sentó las bases de la ambiciosa crítica biblica y proporciono "el ejemplo de la filologia clásica, y más tarde, moderna (Borkossaki, 1936; McKeon, 1944, 163), que a su vez resultó tan fractifera para la naciente disciplina de la historia del arte (Podro, 1982). Por estas nazones es insostenible, desde el punto de vista filosófico, retórico e historiográfico, mantener la distinción entre la historia y la crítica del arte en la idea de que la primera evalúa y la segunda describe.

El problema es simétricos al igual que la mayoría de la historia del arte, algunas criticas se concibencomo filodóxicas y sin ánimo de emitir juicios. En particular, la critica puede entenderse como una forma imaginativa de revivir la creación o la percepción, sin pretender evaluar nada. La écfrasis puede funcionar de esta manera, y así ha sido desde Plinio, Callistratus y Philostratus hasta Vasari (Bertrand, 1893, Alpers, 1960, Mitchell, 1994, 151-81). En la estética alemana de principios de siglo la doctrina de la empatía proponcionó el fundamento para una forma de escritura que reimaginaba criticamente la experiencia corporal de la obra de arte (Lipps y Vischer, 1994).

En los Estados Unidos, John Dewey proponia que la critica no debía valorar ni jurgar, sino que "sólo debía basarse en la importación plena de la obra de arte conforme la experimentamos en nuestres propios procesos vitales, aquellos otros procesos que el artista realizara para producir su obra" (Dewey, 1934, 325); el concepto algo anterior de la comprensión imaginativa de Benedetto Corce es similar (Croce, 1910, 42). La bistoria de la critica de arte de Venturi puede lecrse como una obra similar de segundo orden ya que pretende, en parte, revivir las experiencias criticas más antiguas sin juzgarlas (Gilbert, 1962, 59; Venturi, 1964, 8-9).

Cuando se entiende la critica del arte como una actividad evaluadora puede concebirse como una respuesta personal sin propésito explicito ni tesis ringuna, o bien como un mesurado juicio regido por principios premeditados. Ambas proporcionan genealogias divergentes para ese aspecto de la critica del arte que tiene que ver con la emisión de juicios. En general, la segunda estrategia se deriva de la filosofía de la Ilustración que da lugar a textos que pretenden presentar una valoración ostensiblemente verdadera, universal o fiable del valor de una obra de arte, mientras que la primera proviene de la poesía romántica, la confesión y el ensuerio: y puede leerse como el ejercicio potencialmente idiosincrático de la sensibilidad individual.

a. Como rasgo definitorio del sentido más personal de la critica, los escritores han señalado la intimidad que supone escribir sobre arte, y han subrayado su dependencia de la idea de sensibilidad o gasto (Grassi, 1970, 47). Así, Bandelaire definia esta actividad como "parcial, aposionada y política" (Bandelaire, 1923, 87), y Friedrich Nietzsche practicaba una critica personal y psicológica de la filosofía y del arte (Nietzsche, 1989). En última instancia, estas tendencias podrian remontarse a la critica dialéctica de Platón, en la que el diálogo y las opiniones constituian el medio del que surgian los juicios, en oposición a la critica "cientifica" de Aristóteles, basada en la descripción expositiva y en el desarrollo tacional del conocimiento (McKeon, 162); Pero la moderna critica del arte, que depende de la sensibilidad, la reflexión personal y el gusto, se entiende más a menudo como una empresa fundamentalmente romántica y post-romántica (de Man, 1983).

Una limitación de un enfoque como esse es que restringe la historia de la critica del arte a ciertos esfueraos de la literatura de los siglos XIX y XX, y excluye a autores como Winckelmann (Potta, 1982), Diderot e, incluso, a Clemente Greenberg, en la medida en que cada uno de ellos proponian hablar de acuerdo no sólo con principios explícitos, sino también desde la sensibilidad personal. Por otra parte, esta manera de interpretar la critica del arte puede desdibujar sus diferencias con

3 MFOLID

cualquier otra forma de escribir que se caracterice por su intenso contenido personal. En el siglo XX se han hecho varios intentos para cuestionar la distinción entre "filosofia" y "escritura", y para producir hibridos de critica artistica que sean en parte "filosoficos", según el paulatino desarrollo racional de su principios, y en parte "literarios" (Deleuze, 1993, Deleuze y Guattari, 1994). Pero cabría preguntarse si esas formas de escritura no se equivocan al tomar en serio las divisiones convencionales e institucionales que diferencian todavia la critica de arte de la historia del arte.

b. En la tradición filosófica de la Illustración, la palabra Kritik adquirió un significado específico: denotaba la negociación de principios entre el escepticismo destructivo y la sistemática constructiva (Schneiders, 1985; Ricoeur, 1992). Pero, en este sentido, la crítica no es ni puramente analítica ni meramente hipotética, sino que utiliza principios y supuestos desarrollados explicitamente para lograr una posición intermedia. El argumento ocupa el lugar de la aserción y la incertidumbre reemplaza al dogma (Booth, 1974). Esta orientación produce textos que se rigen por "los principios filosóficos asumidos en los juicios críticos", la "concepción del propósito artístico" así como por la selección y aplicación de pautas y evidencias críticas (McKeon, 1944, 130); es decir, produce textos donde el examen racional del argumento comprende parte de la estructura y del significado del texto. Esta forma de indagación sigue siendo habitual en la filosofía, pero es menos frecuente en la crítica de arte que apenas hace uso de los principios mencionados, aunque existan ejemplos modernos en sentido contrario (McEvilley, 1993; Danto, 1992). Tampoco tal escritura continúa la tradición ilustrada caracterizada por la moderada negociación entre proposiciones contradictorias, de modo que la critica de arte moderna se vuelve a veces más dogmática e irritante al tiempo que se inclina a dar consejos (simbuléutica) antes que a ser exploratoria. En lugar de intentar navegar entre antinomias o supuestos conflictivos para producir soluciones intermedias, este tipo de escritura adopta las formas retóricas más rígidas de la crítica dogrnática (Kramer, 1985). Por estas dos razones, la critica de arte evaluativa que procede de principios identificables es poco habitual frente a esa otra más frecuente que funciona de una manera más intima y personal.

2. La critica de arte como una práctica histórica

Los intentos de definir la crítica del arte como una especie de escritura tienen que lidiar con las definiciones históricas que incluyen una variedad de prácticas bajo la denominación de "critica de arte". En Occidente, se ha considerado como una práctica histórica en dos maneras quizá contradictorias: (a) se ha descrito como una recopilación de textos y pasajes sin referencia a ningún principio organizador relevante, y (b) se ha restringido a tiempos y lugares cuando el término "critica de arte" u otros semeiantes eran cosa de escritores.

Según la definición (b) la crítica de arte es una práctica relativamente reciente, ya que la distinción entre crítica e historia no tuvo lugar en términos modernos hasta principios del siglo XVIII (Richardson, 1715). Pero la mayoría de las historias de la critica de arte sólo prestan una atención intermitente a ese criterio y, de acuerdo con la definición (a) comienzan, en cambio, por reunir una amplia variedad de autores de diferentes periodos en la cultura occidental. Si se analiza con la debida distancia, el moderno sentido occidental de la critica de arte puede verse, en parte, en textos antiguos, medievales, renacentistas y no occidentales. Así, Luigi Grassi abre su historia de la critica de arte con Platón (Grassi, 1970); y Venturi lo hace con Jenócrates de Sición y Antigono de Caristo del siglo III a. C. (Venturi, 1964, Pliny, 1896, Kalkmann, 1898), y continúa con otros autores romanos, desde Vitrubio y Luciano, a San Agustín, Teófilo o el estudiante polaco de óptica Witelo, así como con observaciones de Dante sobre Cimabue y Giotto. Una dificultad de este enfoque es que la escritura critica sobre arte puede encontrarse prácticamente en cualquier parte. El autor latino Herácito se preguntaba cómo los romanos incorporaban el oro a sus cristaleras, y Venturi lo menciona junto con otras preguntas filosóficas planteadas por Teófilo, así como la preferencia de Witelo a los ojos en forma de almendra (Venturi, 1964, 65-69).

4 INFOLIO

Este método parece más convincente para periodos posteriores que muestran una continuada preferencia entre los escritores renacentistas, desde Ghiberti y Filasete a Vasari (Krautheimer, 1956; Tigler, 1963; Bouse, 1979). Superado el Renacimiento, la literatura critica se vuelve reconocible como gênero, especialmente en los escritos asociados con la Academia Francesa de Le Brun, Perrault, de Piles y Denis Didenot (Mortier, 1982). En otras palabras, la definición (a) se vuelve más coherente a medida que se aproxima a la definición (b).

La critica que se practicaba en los salones de Paris constituia un gran recurso para los historiadores de finales de los siglos XVIII y XIX (Parson, 1986, McWilliam 1991a, 1991b), y la llegada del impresionismo contribuyó a consolidar esa práctica como una profesión. Pero la definición comienza a debilitarse nuevamente cuando nos alejamos del siglo XIX y del siglo XX (Dresdner, 1915, d'Ancona y Wittgens, 1927).

Incluso desde principios del siglo XIX, filósofos como Hegel y Augusto Wilhelm von Schlegel empezaron a poner en duda las distinciones entre crítica, filosofia e historia del arte (Schlegel, 1801-02, Hegel, 1844). El tiempo transcarrido entre la definición que hace Jonathan Richardson y la revalorización de Schlegel es de sólo ochenta años, un corto periodo en el que el término critica de arte se vaelve explicito y relativamente fuera de discusión.

El problema se complica en el siglo XX, cuando la moderna critica de arte deja de moverse en los marcos discursivos nacionalistas, académicos y antiacadémicos que le dieron sentido, y se confunde con la critica general de la cultura y con piezas literarias de antiguas foemas de escritura no relacionadas. Un critico de arte actual podria escribir sobre periodismo o sobre ir de compras, del mismo modo que sobre arte, y es dificil entender que pueda describirse tal forma de escritura como descendiente de la práctica de los siglos XVIII o XIX.

3. La critica de arte fuera del ámbito occidental

Agarte de estos problemas de carácter histórico, las definiciones sobre la critica de arte son difíciles de aplicar a la escritura sobre este asunto fuera del ámbito occidental. Son varias las culturas que han desarrollado discursos estéticos sobre su propia práctica artística, al margen de la influencia occidental, pero ninguna de ellas tiene términos estrictamente equiparables al de "critica de arte". A cambio presentan recopilaciones de prácticas criticas. En África hay mucha literatura que documenta las maneras en que los escultores jurgan su trabajo, pero gran parte de ella incluye juicios no verbales, como un estudio de las preferencias de BaKoefe" (Child y Siroto, 1971) o evaluaciones lingüisticamente simples que requieren sollo adjetivos comparativos (Crowley, 1971) canado las palabras indigenas se utilizan para evaluar el arte, como sucede con el concepto yoruba de isva" o con los conceptos Fang" de oposición y vitalidad, tienden a ser comunes con otras áreas de la experiencia no artística, lo que dificulta valorar si sus significados han sido documentados de forma adecuada por investigadores que por fuerza incorporan otros conceptos a su investigación (Fernández, 1971, Abiodun, 1983, 1991, Vogel, 1986). Dado que la critica de arte no constituye un discurso separado en las tradiciones africanas (Sieber, 1971) sólo puede ser asi llamada en el rudimentario sentido de "discurso sobre el arte" pero en nada parecido a la criética y la critica occidentales.

Nota de la traducción. Pueblo del África Central en al norosate de Camerún cerco de la frontera de Gabón que hablan una variante de lengue bantó. Son canocidos por la construcción de mapoares.
 Nota de la traducción. El yoruba es un conjunto de variedades dialectales del África Occidental que puede

^{1.} Nota de la traducción. El yoruba es un conjunto de variedades distoctales del África Occidental que puede encontrarse en Benin, Togo y en Nigeria donde tiene el rango de langua oficial. El concepto de Ivea o Ivea Pele, buen carácter, es uno de los fundamentas de la religión yeroba. De tal forma que se dice que alguren tiene buen han carácter, es uno de los fundamentas de la religión yeroba. De tal forma que se dice que alguren tiene buen persona.

^{4.} Nota de la traducción. La etnia fang tiene su origen en la parte continental de Guinea Ecuatorial, donde ex el grupo más numeroxa, pero se extiende por regisnes de Gabón y Camerán. Las fangs xon conocidos por sua exculturas telledas.

En China se ha escrito sobre arte visual desde el siglo V antes de Cristo. En los tratados de Guo Hsi y Guo Ruoxu (hacia 1050 después de Cristo), coexisten términos que un lector occidental denominaria como descriptivos, críticos, formales y filosóficos (Sorén, 1936). No seria por ello menos inapropiado decir que escriben amalgamas de historia y crítica del arte, que afirmar de Vasari practicaba esos géneros sin ser plenamente consciente de ello. Varios conceptos clave como "consonancia espiritual" o "comunión espiritual" (shenhui) no tienen correlatos adecuados en las lenguas occidentales, lo que dificulta encontrar un terreno común (Guo Ruosu, 1951, 15). El registro de Zhang Yanyuan, con los pintores famosos de todas las dinastias, comienza con descripciones del poder de la pintura para promover los valores éticos confacianos y su conexión mágica con las permutaciones divinas" de la naturaleza (Zhang Yanyuan, 1954, 61, 82); un doble origen que coloca al resto de los términos críticos del autor, por familiares que parezcan, fuera del dominio de la estética occidental, aún cuando Zhang distinga entre critica e historia a la manera que se entiende en Occidente (Zhang Yanyuan, 1954, 143).

En la tradición islámica, textos como los de los caligrafos y pintores de Qudi Ahmad (hacia 1606 después de Cristo) mezclan también conceptos teológicos con términos gráficos, históricos y críticos. El concepto del galass (la pluma del caligrafo y el pincel del pintor) es a la vez una creación divina, obra de Ali; un término en la narrativa histórica que pasó de estilo en estilo, y de un artista a otro; una herramienta critica que permite al autor hablar sobre las bellezas particulares de la obra de cada artista (Ahmad, 1959, 48-51). Las diferencias específicas entre los textos y las tradiciones van en contra de un posible paralelismo con la crítica de arte occidental, y seria tarea de una historiografía más reflexiva encontrar categorias que ocuparan ese lugar (Heidegger, 1971).

No hay una sola descripción de la critica de arte que no sea anacrónica; etnocentrica, artificial, ingenua o que no vaya en contra de la intuición. El término aparece con una dispersión sin sentido, y sólo se vuelve coherente cuando los autores reconocen las influencias dispares de las definiciones conflictivas y demuestran dónde se armonizan o maltratan entre si:

Referencias bibliográficas

ABIODUN, Rowland. (1983) "Identity and the Artistic Process in the Yoruba Aesthetic Concept of Iwa", Journal of Cultures and Ideas, 1, nº 1.

ABIODUN, Rowland; Henry Drewal v John Pemberton. (1991) Yoruba Art and Aesthetics. Nueva York.

ALPERS, Svetlana. (1960) "Ekphrusis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives", Journal of the Warburg and Courtuald Institute, 23. pp. 190, 215. ANCONA, P. de y Fernanda Wittgers. (1927) La moderna critica d'arte. Milán.

BAUDELAIRE, Charles. (1923) "Curiosités aesthétiques" en Œsoves complètes. Paris.

BERTRAND, Eduard. (1893) Etudes sur la peinture et la critique dans l'antiquité. Paris.

BOASE, T.S.R. (1979) Giorgio Vasari: The Man and the Book. Princeton.

BOOTH, Wayne. (1974) Modern Dogma and the Rhetoric of Assent. Chicag

CHILD, Irwin y Leon Strotto. (1971) "Bakwele and American Aesthetic Evaluation Compared," en Art and Austhetics in Primitive Societies, editado por Carol F. Jopling. Nueva York. pp. 271, 89. CROCE, Benedetto. (1910) Problemi di estetica. Bari.

CROWLEY, Daniel. (1971) "An African Aesthetic," in Art and Aesthetics in Primitive Societies. editado por Carol F. Jopling, Nueva York, pp. 315, 27.

DANTO, Arthur. (1992) Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective. Nueva. York.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. (1994) What is Philosophy? Traducción de Hugh Tomlinson y Grahum Burchell. Columbia University Press. Nueva York.

DELEUZE, Gilles. (1993) Critique et Chinique. Minuit. Paris.

DEWEY, John. (1934) Art as Experience. Nueva York.

DRESDNER, A. (1915) Die Kunstkritik. Munich.

6 MFOLID

```
DUNIN BORKOWSKI, S. von. (1936) Spinoza, vol. 4, Aus den Tagen Spinozas. Münster.
```

FERNÁNDEZ, James W. (1971) "Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics," en Art and Aesthetics in Primitive Societies, editato por Carol F. Jopling. Nueva York. pp. 356, 73.

FRIED, Michael. (1990) Courbet's Realism. University of Chicago Press. Chicago.

GILBERT, Creighton. (1962) "Lionello Venturi", Arts Magazine, 36, nº 5.

GRASSI, Luigi y Mario Pepe. (1978) Dizionario della critica d'arte, 2 volúmenes. Turin. véase "Critica d'arte", volumen. 1, pp. 135, 36.

GRASSI, Luigi. (1970) Teorici e storia della critica d'arte. Primera parte. Dall'Antichità a tutto il Cinquecento con due saggi introduttivi. Rome.

GUO HSL (1935) An Essay on Landscape Painting, [traducido por Shio Sakanishi, hacia 1050 d. C.], London

GUO RUOXU. (1951) T'u-hua chien-wen chih [Experiencias pictóricas, hacia 1070 d. C.], traducción de Alexander Soper. Washington. HEIDEGGER, Martin. (1971) "A Dialogue on Language between a Japanese and an Inquirer," en On

the Way to Language. San Francisco. Traducción de Peter Hertz.

KALKMANN, A. (1898) Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius. Berlin.

KRAMER, Hilton. (1985) Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972-1984 Nueva York.

KRAUTHEIMER, Richard. (1956) Lorenzo Ghiberti. Princeton.

LIPPS, Theodor. (1994) Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893, traducción de Harry Francis Mallgrave y Eleftherios Ikonomu. Getty Center for the History of Art and Humanities. Santa Monica, California.

MAN, Paul de. (1983) Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Fiction. Theory and History of Literature, editado por Wlad Godzich y Jochen Schulte-Sasse, volumen, 7. University of Minnesota Press, Minneapolis.

MCEVILLEY, Thomas. (1993) The Exile's Return: Toward a Refedinition of Painting for the Post-Modern Era. Nueva York.

MCKEON, Richard. (1944) "The Philosophic Bases of Art and Criticism", segunda parte, Modern Philology, 41, pp. 129, 71.

McWILLIAM, Neil. (1991a) A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the ancien régime to the Restoration, 1699-1827. Nueva York.

McWILLIAM, Neil. (1991b) A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Empire, 1831-1851. Nueva York.

MITCHELL, W.J.T. (1994) Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation. University of Chicago Press. Chicago.

MORTIER, Roland. (1982) Diderot and the "grand gout". Oxford.

NIETZSCHE, Friedrich. (1989) Ecce Homo. Nueva York. Traducción al inglés por Walter Kaufmann PARSON, Christopher. (1986) A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris. Cambridge. PLINIO. (1986) The Elder Pliny's Chapters on the History of Art. Blake. Londres. Traducción al inglés

PODRO, Michael. (1982) The Critical Historians of Art. New Haven.

POLLITT, Jerome Jordan. (1974) The Ancient View of Greek Art: Criticism History, and Terminology. New Haven.

POTTS, Alex. (1982) "Winckelmann's Construction of History", en Art History, 5 nº 4. pp. 377, 407. QADI AHMAD. (1959) Calligraphers and Painters [hacia 1606 d.C]. Freer Gallery of Art Occasional Papers vol. 3. Washington. Traducción de V. Minorsky.

RICHARDSON, Jonathan. (1719) An Essay on the Theory of Painting. London.

RICOEUR, Paul. (1992) Oneself as Another. Chicago: University of Chicago Press. Traducción de Kathleen Blamey.

SCHLEGEL, August Wilhelm von. (1801, 02) Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Berlin. SCHNEIDERS, W. (1985) "Venünftiger Zweifel und wahre Eklektik. Zur Entstehung des modernen Kritikbegriffes", Studia Leibnitiana, 17. nº 2. pp. 143, 61.

7 INFOLID

SIEBER, Roy. (1971) "The Aesthetics of Traditional Aftrican Art," on Art and Aesthetics in Primitive Societies. Nueva York. pp. 127, 31. Editado por Carol F. Jopling

SIRÉN, Ovuld. (1936) The Chinese on the Art of Painting. Pekin.

TIGLER, Peter. (1963) Die Architekturtheorie des Filarete. Berlin.

VENTURI, Lionello. (1964) History of Art Criticism. Nueva York: Dutton. Traducción de Charles Marriott. Ediciones de 1945 y 1964.

VOGEL, Susan. (1986) African Aesthetics. Nueva York.

HEGEL, Georg Wilhelm Freidrich. (1844) Vorleungen über die Aesthetik. Maguncia.

ZHANG YANYUAN. (1954) Li dai ming hua ji [Un inventario de los más famosos pintores de todas las dinastios, hacia el 847 después de Cristo]. Leiden, 1954, pp. 59, 382. Versión de William Acker

infolio | 09 2017 | ISSN 2255-4564

Cómo citar este articulo: ELKINS, James. (2017) "La crítica de arte, una definición". infolio nº 9. 188N 2255-4564. [fecha de consulta: dd/mm/au] http://www.infolio.es/articulos/elkins/critica.pdf



Jemes Bibne (1959) as historia dar y critico de arte. Ostenta la cátedra E.C. Chedhourne de historia del arte, teoria y critica en la Schoel of the Art, del Institute of Chicago. Es coordinador del Stane Summer Theory Institute una escuela o en historia del arte contemporáneo del frotitute el Chicago. Es autor de numerassos ibros sobre teoria e historia del arte entre los que cabe destocar. Che Pictures and the Words That Fall Them, Our Beautital, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing, y Master Narratives and Their Discontents.

4.4 Índices

ÍNDICE DE TABLAS

Número	DESCRIPCIÓN	PÁGINA
1	Análisis objetivos específicos y organización de la investigación. Fuente: Elaboración propia.	13
	Puente. Etaboración propia.	
2	Número de párrafos por artículo. Fuente: Elaboración propia.	40
3	Longitud de párrafos por palabras. Fuente: Elaboración propia.	41
4	Temática por párrafo. Fuente: Elaboración propia.	41
5	Similitud de temas en las críticas de Robert Hughes. Fuente:	44
	Elaboración propia.	
6	El uso de la lengua en su registro formal e informal. Fuente:	67
	Elaboración propia.	
7	Registro formal e informal. Fuente: De Teresa y Achigar	71
8	Registro formal. Fuente: De Teresa y Achigar	71
9	Características del registro formal y el registro informal. Fuente: De	72
	Teresa y Achigar	
10	Síntesis. Fuente: Elaboración propia.	77