



9
1/15

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FALLA DE ORIGEN
Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

**UNA PROPUESTA METODOLÓGICA
PARA LA CRÍTICA DE LAS
ARTES VISUALES**

Memoria de desempeño profesional que,
para obtener el título de
Licenciado en Artes Visuales, presenta
Carlos-Blas Galindo Mendoza



México, D.F., 1995



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ADVERTENCIA ESTO NO ES UNA TESIS

Más que intentar una paráfrasis (en su sentido de versión inexacta) de la obra-frase-idea (1928) con la que René Magritte¹ alude a la independencia de la realidad artística frente a la realidad que llamamos tangible, deseo aclarar, en esta parte introductoria, la índole de este trabajo académico en el que se basará el examen que sustentaré con el propósito de optar por el título de licenciado en artes visuales, así como deseo expresar algunos agradecimientos y anticipar el contenido de este escrito.

Una propuesta metodológica para la crítica de las artes visuales no es, en efecto, un trabajo de tesis. Con la finalidad de recordar este hecho no lo he estructurado en capítulos y subcapítulos, sino en secciones y apartados, en tanto que denomino a esta introducción como **Advertencia** y a la parte conclusiva como **Balance y prospectiva**. Este trabajo es una memoria de desempeño profesional, posibilidad para titulación a la que, como profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de nuestra Universidad, fui invitado mediante oficio número 71.1.2/1122/95 de

fecha 21 de junio de 1995 por Gerardo Portillo Ortiz, secretario general de la ENAP.

Por tratarse de una memoria, este trabajo está escrito en la primera persona gramatical del singular, pero también, por ser una memoria de desempeño profesional, suscita algunas reflexiones que quiero señalar. Muchos estudiantes de carreras artísticas estarían en posibilidad de hacer "investigación original" luego de haber cursado sus licenciaturas por lo que, de acuerdo a una interpretación de lo señalado en la legislación universitaria (Reglamento General de Estudios de Posgrado, artículos 8 y 51), estarían incluso en la posibilidad de optar por el grado de doctor. No obstante también es verídico que una vez que un estudiante de arte -como es el caso de ejecutantes y compositores de música- ha cursado estudios que con la suma de la fase propedéutica y el nivel licenciatura tienen una duración de siete años, precisa de experiencia fuera del ámbito escolar anterior a la sustentación de su examen profesional.

La paradoja de si debe propiciarse que los estudiantes de arte opten por titularse inmediatamente después de que han cursado sus estudios, aun a riesgo de que sus trabajos -obras o escritos- no tengan más propósito que el de saldar un trámite, o si

es preferible tratar de que cuenten con alguna experiencia profesional previa a la sustentación de sus exámenes -experiencia que, en los casos ideales, pudiera acontecer mientras cursan sus estudios- parece tener alguna solución en la ENAP en los casos de aspirantes que son examinados, preponderantemente, con base en su producción visual. Pero como tal no ha sido mi caso, he aprovechado la permisividad que facilita el hecho de que el presente trabajo no sea una tesis, a la vez que he procurado actuar con rigor al momento de elegir y relatar una parte de mi vida profesional.

Hago patente mi gratitud a aquellos colegas que, en distintos momentos, me facilitaron la conclusión de mis estudios y la realización de los trámites previos a mi examen profesional: Ignacio Salazar, Jorge Chuey, Francisco de Santiago, Eduardo Chávez, Gerardo Portillo, Sergio Carlos Rey y Érica Soto. Agradezco asimismo la cordial participación del cuerpo de asesores-sinodales que fueron designados para este segundo programa de titulación por memoria de experiencia profesional: Fernando Alba, Antonio Díaz Cortés, Antonio Esparza, Renato Esquivel y Fannie M. Morell.

En Una propuesta metodológica para la crítica

de las artes visuales hago un recuento de las causas de mi interés por la crítica, del trayecto que a la postre desembocaría en un planteamiento metodológico cuya versión actual presento de manera argumantada, primero, y luego en forma esquemática, para después señalar algunas de sus aplicaciones académicas y concluir. Complementan este trabajo, desde luego, un listado de la bibliografía consultada - citada o no- y un índice.

* Sobre la que tantos puntos esclarece Michel Foucault en su ensayo *Esto no es una pipa* editado por segunda ocasión en castellano por Anagrama en 1989.

SECCIÓN A LA FASE INICIAL

Afirmar que mi formación como crítico de artes visuales ocurrió de manera simultánea a mi preparación académica como productor de imágenes sería una afirmación que no se correspondería del todo con la verdad. Sí puedo asentar, en cambio, sin incurrir en imprecisiones, que mi interés por acercarme a la crítica comenzó a mediados de la década de los años setenta, cuando en la Escuela Nacional de Artes Plásticas cursaba asignaturas de la Licenciatura en Artes Visuales. Hechos intraescolares convergentes y una situación extraescolar preponderante me llevaron a vincularme desde entonces con la crítica de las artes visuales. Abordo los primeros -en lo temporal, aunque también por el carácter de incipientes que tuvieron- en el apartado El surgimiento del interés por la crítica y me referiré a la segunda en el apartado que denomino como El auge de la crítica al final de la década de los setenta.

A. 1. El surgimiento del interés por la crítica

Cursé las asignaturas Historia del Arte y Teoría del Arte con los profesores Armando Torres-Michúa y Juan Acha. Con Torres-Michúa tanto Historia como Teoría, mientras que con el ahora fallecido Acha sólo Teoría. De Torres-Michúa me interesó entonces su eficacia para sistematizar la información histórica – incluida la de los setenta mismos– y para resolver sus textos críticos. En efecto, me llamó la atención el que en aquellos años este profesor hubiera publicado un útil recuento de las tendencias y de las corrientes artísticas que existían en la cultura predominante, y el que basara en tal escrito su trabajo académico.¹ Y asimismo me atrajo que en su entonces constante práctica del periodismo cultural (y de manera preponderante en las páginas de *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical del periódico *El Día*), enfocara, desde claros parámetros materialistas, bien fuera el arte, la promoción cultural o la educación artística.

De Acha me impresionó su prestancia para sistematizar sus conocimientos teóricos y para ir más

allá de las apariencias a fin de explicar los hechos artísticos. En aquella época él maduraba la investigación que con el tema de *las nuevas formas de participación social de las artes plásticas en sus diversas modalidades* realizaba para la ENAP, estudio que fue el germen de todas sus publicaciones teóricas ulteriores. Pero de igual manera me impactaron su sincera, profunda, original y latinoamericanista manera de encarar, en sus abundantes textos críticos (que leí en el suplemento dominical *Diorama de la Cultura* y en la revista *Plural*, editados ambos por el periódico *Excélsior*), las obras de arte y los aspectos que influyen para que éstas tengan las características que presentan.

Más allá de la circunstancia escolar cultivé desde entonces amistad con ambos especialistas. Con Acha tal relación se consolidó cuando, en ocasión del primer Congreso de Reestructuración de Planes de Estudio en el que participamos en la ENAP, él fue asignado a la mesa de trabajo de la que, como estudiante, era yo coordinador. Y tiempo después se incrementaría aún más. Mi interés por acercarme a la crítica fue detectado en diversas ocasiones por mis condiscípulos. Empero, tal interés era aún eso: mera

inclinación.

Así, cuando en alguna oportunidad un estudiante nos pidió tanto a Torres-Michúa como a mí que lo visitásemos en su casa para mostrarnos dibujos y pinturas, y para, luego, solicitarnos nuestro parecer al respecto, no dudé en hacerlo. Pero cuando, en otro momento, el entonces alumno Gerardo López Padilla me instó a que escribiera el texto de presentación para el catálogo de la colectiva en la que él, José Pave y otros jóvenes autores intervendrían, argumenté que tal papel no me correspondía. Con todo, recuerdo que la entonces estudiante de Maestría en Artes Visuales Celia Rodríguez (hoy vecindada nuevamente en su natal Puerto Rico) vaticinó que yo abrazaría la profesión de crítico.

Mi interés por la crítica de las artes visuales proviene, entonces, de la época en la que era estudiante de licenciatura en la ENAP. Pero además de las determinantes y coincidentes causas intraescolares que me llevaron a vincularme desde aquella época con esta actividad, existieron otras, que fueron peculiares del medio cultural mexicano de la mitad de la década de los años setenta y que son el asunto del siguiente apartado.

¹ Me refiero al estudio "El arte a cien años del Impresionismo" aparecido en los números de junio y julio de 1974 de la *Revista de la Universidad de México*.

A. 2. El auge de la crítica al final de la década de los setenta

Permanecí como estudiante en la Escuela Nacional de Artes Plásticas hasta 1979 pues si bien es cierto que debí haber egresado del nivel de licenciatura en 1977, acudí a un par de cursos que fueron impartidos en la entonces denominada como División de Estudios Superiores de la ENAP. Es más, Raúl Cabello y el suscrito fuimos el último profesor y el último estudiante, respectivamente, que salimos del inmueble de Academia 22 antes de que fueran cerradas sus puertas con el propósito de trasladar lo necesario para la impartición de las licenciaturas en el plantel Xochimilco.

Consolidé mi interés por vincularme con la actividad crítica luego del fin de mi fase estudiantil en la ENAP. De modo, pues, que existió una situación extraescolar preponderante que influyó en mi formación como crítico: el notable auge con el que la crítica de las artes visuales contaba para el final de la década de los años setenta. En efecto, durante aquel decenio habían acontecido diversas circunstancias que a la postre llegarían a

desencadenar un sólido y promisorio desarrollo de la actividad crítica.

En primer lugar, fallecieron cuatro influyentes especialistas que desde tiempo atrás se habían ocupado profesionalmente de las artes visuales, bien fuese como críticos o como historiadores. Francisco de la Maza y Justino Fernández murieron en 1972, Pablo Fernández Márquez en 1973 y Jorge Juan Crespo de la Serna en 1978. Estos decesos, desde luego que muy lamentables, hicieron ineludible una evaluación de los resultados del generoso impulso que los pioneros de las investigaciones profesionales del ramo habían logrado darle a la actividad en nuestro país -hasta el grado de fundar en la UNAM el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE)-, así como una también indispensable valoración de la fase en la que se encontraban la crítica, la historia y la teoría de las artes visuales, tarea que resultaba necesaria sobre todo a la luz de los planteamientos artísticos que en aquel tiempo eran emergentes o comenzaban a ser dominantes.²

En segundo término existía suficiente producción crítica, pues se hallaban plenamente insertos en la vida cultural del país Alaíde Foppa, feminista, intelectual comprometida y no dogmática,

quien se ocupó del trabajo de sus contemporáneos sobre todo en el suplemento dominical *La Onda* del periódico *Novedades*, hasta que en 1980 sobrevino su desaparición, en Guatemala; Xavier Moyssén, quien en los setenta publicó trabajos sobre la pintura, la escultura y la gráfica de aquella década; Ida Rodríguez Prampolini, quien se ocupó tanto del arte de aquel momento como de la investigación sobre aspectos históricos, así como Raquel Tibol, temida por igual en el suplemento dominical *Diorama de la Cultura* del periódico *Excelsior* hasta 1976, que en la revista *Proceso* a partir de aquel mismo año, y conductora, en la década de los setenta, de emisiones sobre artes visuales tanto en *Radio Universidad* como en *Canal 11* de televisión.

El panorama del periodismo cultural relativo a las artes visuales tenía, en los setenta, además de los señalados, un par de componentes más que resultaban antagónicos y que en este recuento son la tercera y la cuarta circunstancias que serán mencionadas como coadyuvante y como causante del sólido y promisorio desarrollo que la actividad crítica tuvo al final de aquel decenio. Tales componentes fueron: la presencia de la no-crítica (cuyas secuelas permanecen hasta la actualidad), y

una reflexión sobre el quehacer crítico, que ocurría aunada a la práctica de una nueva crítica.

La tercera circunstancia, la de la no-crítica, siempre ha sido fácilmente reconocible. Su forma más clara la constituyen los textos literarios que, con el tema o pretexto temático de las artes visuales, los escritores quieren hacer pasar como auténticamente críticos.³ Pero su forma más perversa -en su sentido de dañina- está constituida por los escritos personalistas, faltos de rigor, subjetivos, tendenciosos, confusos y carentes de sustento metodológico que contribuyen a sustentar la idea, entre los públicos no informados, de que todo ejemplo artístico es irremediabilmente incomprensible.

En la década de los setenta, uno era el principal exponente de la no-crítica: Alfonso de Neuvillate (quien publicaba en el diario *Novedades*⁴), si bien cabe reconocer en escritos de la autoría de Berta Taracena (ya para entonces colaboradora de la revista *Tiempo*) elementos característicos de no-crítica. Paradójicamente, el rechazo generalizado -entre los públicos enterados, claro está- ante tal índole de textos coadyuvó, por oposición, a que pudiera vislumbrarse, primero, y luego perfilarse, un

auge de la crítica de las artes visuales.

La causa que durante el decenio de los setenta más directamente influyó para que al final de aquel lapso existiera un firme y prometedor cultivo de la crítica lo fue la presencia de una reflexión sobre el quehacer crítico que fue simultánea a la práctica de una crítica nueva y acorde con los requerimientos de su época. Tal causa, cuarta circunstancia en el orden en el que han sido mencionadas, pudiera ser tenida como causa única en un examen somero de la situación. Sin embargo, como todo fenómeno social, el auge de la crítica en aquellos años fue multicausal.

A la teorización sobre el quehacer crítico y al oxigenamiento de la crítica misma contribuyeron Teresa del Conde, Rita Eder y Jorge Alberto Manrique (investigadores en el IIE de la UNAM), Oscar Olea (a la sazón vinculado más con la ENAP que con el IIE), todos los especialistas que participaron en la memorable revista *Artes Visuales* que entre 1973 y 1981 fue publicada en el Museo de Arte Moderno⁵ (y muy especialmente Juan Acha), así como Alberto Híjar, quien como teórico estuvo vinculado con la producción visual.

En el decenio de los setenta Teresa del Conde

publicó sus libros sobre Julio Ruelas (1976) y sobre Enrique Echeverría (1979),⁶ y colaboró en la prensa escrita; Rita Eder escribió para la revista *Plural* y para *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*; Jorge Alberto Manrique fue coautor de diversos libros de índole histórica y publicó artículos en la *Revista de la Universidad de México*, *La palabra y el hombre*, *Plural*, *Anales del IIE*, *Artes Visuales*, así como en revistas de Francia y Estados Unidos,⁷ mientras que la edición del libro *Configuración de un Modelo Axiológico para la Crítica de Arte* de Oscar Olea ocurrió en 1977.

En la revista *Artes Visuales* fueron publicados textos teóricos relativos a la crítica y también ejemplos auténticamente críticos. Baste con recordar que ya en su primer número (invierno de 1973), tres de sus 11 colaboraciones tuvieron como motivo a la crítica, y que su edición número 13 (primavera de 1977) estuvo dedicada a ese mismo tema. La cobertura que en *Artes Visuales* se le dio al aspecto crítico pudo haberse debido a que la directora de la revista, Carla Stellweg (hoy galerista neoyorquina), ejercía la crítica, y a que, en los años en los que esta publicación existió, Juan Acha fue coordinador de la institución que la editaba: el Museo de Arte

Moderno.

La participación de Alberto Híjar en el desarrollo del arte mexicano de los setenta fue tan desusada como determinante. Publicó en la revista *Plural*, en el suplemento *El Gallo Ilustrado* del periódico *El Día*, en *El Sol de México*, realizó ensayos para catálogos de exposiciones,⁸ pero asimismo fundó el Taller de Arte e Ideología -uno de los grupos artísticos metropolitanos de la época- y el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, agrupaciones en las que organizó ciclos de conferencias y coordinó publicaciones, y con las que intervino en coloquios y en exposiciones.

Los hechos antes descritos, esto es, el conjunto de aspectos que resultaron del notorio auge con el que la crítica de las artes visuales contaba para el final de la década de los años setenta, influyeron en mi formación como crítico y consolidaron el interés por vincularme con la actividad crítica, cuyo surgimiento había ocurrido durante mi estadía como estudiante de licenciatura en la ENAP. En el inicio del decenio de los ochenta aún me parecía que la actividad crítica contaba en México con un desarrollo que yo veía tan sólido como promisorio.

² Era entonces emergente la producción colectivizada, de contenido político y con frecuentes nexos neodesistas, que estaba dirigida a amplios sectores poblacionales, y que era realizada por grupos conformados por artistas y algunos otros trabajadores de la cultura como reacción ante el ya para entonces predominante movimiento neconcreto local (abstracción geométrica), vinculado con la tendencia neobstraccionista internacional.

³ Sobre la especificidad de la crítica, ver el apartado El planteamiento crítico que forma parte de la sección La solución a la necesidad

detectada.

⁴ De hecho un escrito tan falto de rigor, tan subjetivo, tan tendencioso, tan confuso y tan carente de método como todos los demás de la autoría de De Neuville, sólo que agravante para un Miguel De la Madrid (sic) cuando Miguel de la Madrid Hurtado ocupó la presidencia del país (se mantuvo en el cargo de 1982 a 1988), fue la causa de que dicho articulista haya sido corrido de *Novedades* y hubiera de vivir algún tiempo fuera de México. Tal escrito es: "Miguel García Ceballos y la planificación del paraíso." *Novedades*. DF, México. 31 de marzo de 1986.

⁵ En aquellos años existieron otras dos revistas, en las que tuvieron cabida textos críticos, mas no reflexiones específicamente teóricas. Éstas fueron *Artenoticias*, que de 1971 a 1976 dirigió Hugo Covantes, y *Galería*, que fue editada de 1979 a 1981, también bajo su dirección. El caso de Covantes, por cierto, ha sido peculiar, pues su afán de independencia lo ha conducido a la marginalidad.

⁶ *Julio Ruales* lo publicó el IIE de la UNAM como el número 34 de su serie Estudios y fuentes del arte en México, en tanto que *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)* es el volumen 12 de la serie Cuadernos de historia del arte, también del IIE.

⁷ Entre estos últimos, es de particular relevancia por la agudeza con la que está analizado el sistema mexicano de circulación de la cultura el artículo: "El arte contemporáneo en México." *The Art Gallery*. n. 1 v. XIX. Connecticut, EUA. Octubre de 1975.

⁸ Por ejemplo: "El TGP, la otra práctica." Catálogo de la exposición TGP, 40 aniversario. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977.

SECCIÓN B

EL CAMINO HACIA LA PROPUESTA

Cuando empezó a ser utilizado el plantel Xochimilco de la Escuela Nacional de Artes Plásticas disminuyó mi contacto con la comunidad de la ENAP. Aunado a esto, comencé una relación laboral con el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) que a la postre resultaría azarosa pero que en aquel entonces me entusiasmó. Trabajé en el Departamento de Exposiciones de la Dirección de Promoción Nacional del INBA, dependencia que coordinaba las actividades de dicho Instituto fuera del Distrito Federal y a la que ocasionalmente le era encomendado algún "proyecto especial".

Debido a las circunstancias, en 1982 publiqué por vez primera un comentario sobre una exposición;⁹ se trató del segundo de mis escritos que fue impreso y difundido y, en rigor, fue el primero del que realmente fui autor (pues el anterior había sido una relatoría). En el transcurso de los siguientes dos años escribí mi primer texto de presentación para el catálogo de una exposición artística y colaboré por primera vez para un periódico, con un escrito acerca

de una exposición. Empero, en aquella época me enfrentaba, en lo concerniente a escribir acerca del arte, a dos dificultades primordiales: carecía de una formación académica como escritor y como crítico.

En 1983 fui designado jefe del Departamento de Exposiciones al que había ingresado en 1981 y, de 1985 a 1987, trabajé como jefe de un departamento similar, sólo que en la Dirección de Artes Plásticas del INBA, por lo que el alcance de las acciones que para aquel entonces me correspondió coordinar abarcó las sedes de ese Instituto en el Distrito Federal y las actividades del ramo que el INBA organizaba fuera del país. Debido a los hechos señalados y pese a las carencias académicas ya citadas, continué publicando.

En 1986 escribí los textos para los catálogos de exposiciones que tuvieron su sede en el Museo del Palacio de Bellas Artes, en el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo (por aquellas fechas recientemente desprivatizado) y en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. Si bien tales escritos no fueron textos críticos, el estrecho contacto con la actividad artística-visual que tuve en aquel periodo acrecentó mi interés por la crítica. Fue entonces cuando para mí resultó

impostergable la necesidad de contar con un método para desarrollar tal actividad. De tal necesidad y de las indagaciones que emprendí para satisfacerla me ocuparé en los dos apartados de los que consta esta sección.

⁹ Llevó el título de "Las gruesas proposiciones de Ovando" y apareció en el número de diciembre de 1982 de la revista *Tierra Adentro*, editada por el INBA.

B. 1. La necesidad de un método para la actividad crítica

Si bien es cierto que hube de comenzar la publicación de textos acerca de las artes visuales incluso antes de contar, ya no con una preparación académica suficiente para escribir con soltura y, menos aún, para hacerlo sobre tales temas, sino con alguna mínima capacitación o experiencia en tales campos, también es verdad que el saber que dichas carencias debían ser reparadas fue de gran ayuda. Requería, pues, de un método con el cual normar la actividad personal ya asumida y ya emprendida.

Ese método debía ser –así lo pensé entonces– endógeno en cuanto a su nacionalidad, habida cuenta de la saludable situación en la que aquí se encontraba la crítica. Y debía ser asimismo –en la medida de lo posible– plural pues, a mediados de la década de los ochenta, si la cercanía de un crítico incipiente respecto a alguno de los críticos activos podía generar la animadversión de otros, mayor rencor podía suscitar el que un crítico joven comulgara con los planteamientos de sólo uno de sus mayores.

Pero a medida que avanzaba en mis indagaciones biblio-hemerográficas, nada encontraba yo que fuera un método -esto es, una serie de pasos sistematizados a seguir- y que hubiera sido escrito por alguno de los críticos que descollaban entonces. Sin embargo, de la lectura de los textos periodísticos o de otra índole que elaboraban quienes publicaban con regularidad textos de crítica, resultaba claro que en dichos textos había constantes o, mejor, modos recurrentes de abordar los asuntos a los que sus autores se referían.

Unos de esos modos recurrentes estaban en relación con la corriente de pensamiento con la que los críticos coincidían y, en general, con sus marcos referenciales. Así, por ejemplo, si Teresa del Conde resolvía muchos de sus asuntos desde la óptica de la psicología y si Alberto Híjar trabajaba desde la vertiente filosófica marxista, Néstor García Canclini reflexionaba acerca de la crítica desde una perspectiva sociológica también materialista, en tanto que en los textos de Jorge Alberto Manrique siempre había huella de sus amplios conocimientos de la historia.

Con todo, tales filiaciones eran claras. Pero no resultaban de igual manera evidentes los puntos a

los que en sus escritos los críticos hacían referencia. O, más bien, no era claro el porqué se referían a algunos aspectos de las obras de arte con mayor detenimiento y cuál era la razón (o cuáles las causas) de que no abundaran en otros. Cabe aquí aclarar -por vez primera en este trabajo-, aun si pareciese evidente, que en las lecturas de textos críticos que hacía y en las evaluaciones que de tales lecturas realizaba, en todo momento estaban presentes mi formación y mi actividad como artista visual.

B. 2. Las pesquisas individuales

Lector de textos críticos desde mi estadía como estudiante en la ENAP, una vez que la presión para continuar escribiendo acerca de las artes visuales fue constante -lo cual aconteció desde mediados de la década de los ochenta- incrementé mis lecturas con el propósito de desentrañar la metodología inconfesada o subyacente que pudiera yo extraer de tales textos. Leía regularmente los trabajos de Juan Acha, Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres-Michúa y Raquel Tibol.

Aunado a tales lecturas hice otras de teoría y de historia del arte. Empero, hoy día no me sería posible reconstruir el derrotero que seguí en mis pesquisas individuales de entonces. Tal vez parezca que tal cosa es una falta de modestia destinada a adjudicarme logros que no son míos, o tal vez parezca que se trata de un error metodológico en quien buscaba afanosamente afianzarse de algún método. Pero debe creerse que no es inmodestia ni falta de método la causa de que no existan sino vagas referencias de aquel trayecto. Lo que sucedió fue que no pretendía en aquel entonces desarrollar un sistema general y estructurado para la crítica de

las artes visuales. Intentaba solamente dar un orden a mi propio quehacer como productor y especialista en este campo.

Pero no obstante que resulta difícil rastrear las fuentes de las que he abrevado, resulta claro que existieron lecturas clave que es preciso consignar, así como también creo conveniente hacer mención del procedimiento que seguí para condensar y sistematizar el material que día a día recababa. El primer hallazgo relevante lo fue la distinción entre los rubros estético, temático y artístico en los que pueden ser clasificados todos los componentes de cualquier obra. Conocí tal distinción en un artículo sobre fotografía que Juan Acha publicó en 1985¹⁰ y de inmediato la apliqué. Hice un esquema o cuadro sinóptico en el que aparecen estos tres apartados y en el que anoté aquellos elementos que yo consideraba -incluso contra lo que Acha asentaba en el referido artículo- como elementos clasificables en cada uno de ellos.

Y cada vez que las lecturas o la reflexión o el intercambio de ideas con mis colegas artistas o críticos me llevaba a reconsiderar aquello que yo mismo había establecido y que sólo yo conocía, me era fácil replantear, eliminar o enriquecer

cualesquiera de sus puntos constitutivos. En alguna ocasión, por ejemplo, Teresa del Conde describió algunas de las labores de los críticos:

...registramos los signos que rigen la composición, su grado de innovación, sus relaciones con otros signos del presente y del pasado, su inserción en un contexto histórico, o sea temporal y espacial, sus implicaciones psicológicas, la develación del decir mental del artista.¹¹

Debo haber verificado de inmediato, en este caso como en otros, si ya había yo incluido en mi esquema los aspectos que aparecen mencionados y debo haber incorporado aquéllos que no tenía contemplados (en el caso presente, los de índole psicologista). Así aconteció en distintas oportunidades, de modo que cuando hallaba coincidencias, mi idea de que podía existir un método para la actividad crítica resultaba reforzada y cuando hallaba discrepancias, la reflexión acerca de su existencia también apuntalaba aquello que tiempo después devendría como mi propuesta metodológica.

Pero mientras indagaba cómo ordenar mi labor

escritural acerca de las artes visuales, mi actividad se incrementaba. En 1987, con menos de 20 trabajos publicados, recibí mi primera encomienda para un texto introductorio destinado al catálogo de una exposición colectiva con sede en el Museo de Arte Moderno y poco después, aquel mismo año, para un texto de una exposición individual en el mismo recinto.¹² Este incremento no fue, desde luego, impremeditado, pues en aquel 1987 había emprendido algo que podría ser considerado como parte de una campaña publicitaria para hacer patente mi decisión de escribir sobre las artes visuales: fungí como editor de una revista independiente e incrementé el número de mis colaboraciones para catálogos, textos estos últimos que no son críticos y que, por ello, a la postre dejaría de hacer.

Desde 1986 había aceptado la invitación que mi hiciera mi colega Jesús Zárate (formado también en la ENAP) para, junto con otros amigos, invertir en un proyecto de difusión de las artes y los diseños, y de educación en los mismos rubros, que incluía la publicación de la revista especializada *Comunicación Visual*, cuyo primer número circuló en febrero de 1987. Esta decisión significó un paso fundamental en

mi carrera (aunque un descalabro financiero también), pues mientras que, por aquellas fechas, quienes practicaban el periodismo cultural se hallaban conformados en grupos, yo tenía la intención de evidenciar mi independencia ante tales agrupamientos.

Otra de las lecturas que resultaron determinantes para mi formación lo fue el original mecanografiado del libro de Juan Acha *Crítica del Arte. Teoría y Práctica*¹³ que su autor nos entregó en 1987 a los editores de *Comunicación Visual* con la intención de que lo incluyéramos, por entregas, en nuestra revista, cosa que finalmente no pudo acontecer pues nos vimos precisados a suspender su edición en 1988. El libro, entre otras muchas virtudes, tiene la de precisar las características de la crítica y las tareas que todo crítico debe asumir. Nosotros y su autor intentamos por diversas vías publicarlo, pero permaneció inédito hasta que, en octubre de 1992, Trillas lo editó por fin, con un prólogo de mi autoría.

Mi experiencia como editor de una revista independiente me permitió subsanar al menos en parte una de mis carencias formativas que afectaban el desarrollo de mi carrera como crítico: la solvencia

escritural. Las sesiones de discusión respecto a las colaboraciones ajenas y propias con la correctora de estilo de la revista, Elizabeth González, funcionaron en mi caso a modo de taller literario intensivo. Pero como medida de precaución, incluso bastante tiempo después de que fue interrumpida la edición de la revista, ciertos textos cruciales fueron revisados por esta correctora antes de que yo los entregara para ser publicados.

Con todo el bagaje mencionado y con una sistematización en marcha, avanzaba en el camino hacia una propuesta metodológica para la crítica de las artes visuales. Como todo texto crítico, para serlo realmente -como Acha lo asienta-, ha de ser divulgado mediante cualquier medio masivo de comunicación, precisaba, amén de lo que había conseguido y del método que preparaba, tener cabida de manera regular en alguno de estos medios, pues en 1988 habíamos dejado de editar *Comunicación Visual* y las invitaciones que recibía para publicar en otras partes eran esporádicas.

La oportunidad de ser colaborador permanente de un periódico ocurrió cuando, en septiembre de 1988, Víctor Roura, coordinador de la recientemente creada (por él mismo) sección cultural del periódico

El Financiero precisó de un crítico de artes visuales. Había requerido a Santiago Espinosa de los Monteros (hoy separado del periodismo escrito, como agregado cultural en la Embajada mexicana en Canadá), pero como para entonces este colega estaba vinculado con el proyecto del periódico *El Economista*, me recomendó para ocupar el puesto. Desde entonces colaboro semanalmente en *El Financiero*.

¹⁰ Se trata de "La fotografía como lenguaje", incluido en el número 161 de la segunda época de la revista *Plural*, correspondiente a febrero de 1985. En este artículo Acha cita como su fuente para la distinción de los rubros estético, temático y artístico, el trabajo "Función, norma y valor estético como hechos sociales", de Jan Mukarovsky, fechado en 1936 y compilado en sus *Escritos de estética y semiótica del arte* editados en Barcelona por Gustavo Gili en 1975.

¹¹ CONDE, Teresa del. "Carta a Vlady". *Unomásuno*. DF, México. 22 de junio de 1987. p. 22.

¹² El primero fue para la colectiva *Imágenes traspuestas*, de julio de 1987, y el segundo para la individual *El espacio curvilíneo* del escultor Salvador Manzano, de octubre del mismo 1987.

¹³ Este original mecanografiado tiene la siguiente aclaración, que no se incluye en su versión impresa: "Textos corregidos y aumentados de un cursillo, sobre la crítica de arte, dictado en el Museo de Bellas Artes de Caracas del 29 de octubre al 2 de noviembre de 1984".

SECCIÓN C

LA SOLUCIÓN A LA NECESIDAD DETECTADA

Al contar ya con una cierta soltura para escribir y con la obligación de publicar por lo menos semanalmente, no me restaba sino poner en práctica, evaluar y, en su caso, modificar el método que, con forma de esquema, tenía bocetado. La parte medular de esta sección está conformada por el apartado en el que describo el planteamiento crítico mismo, el cual resumo en un esquema que constituye el segundo apartado. Complementa la sección un breve apartado más, en el que comento la aplicación del planteamiento en la práctica periodística.

C. 1. El planteamiento crítico

El planteamiento metodológico que propongo para la crítica de las artes visuales implica una caracterización de la actividad crítica, así como la descripción de las fases del proceso crítico.

Caracterización de la actividad crítica

Hasta el presente, la crítica de artes visuales es considerada por numerosos autores y por muchos de sus destinatarios de maneras que son tan diversas como erróneas. Contra la opinión generalizada, la finalidad del trabajo crítico no es la de señalar aquello que se considera como defecto, tampoco es la de indicarle al artista lo que debiera hacer (aunque las críticas incluyan recomendaciones), pero tampoco lo es la de agredir al autor visual haciendo escarnio del resultado de su labor (aún si tal resultado es fallido). No puede ser considerado como crítico todo texto literario cuyo asunto -o pretexto temático- sea la obra artística y, menos aun, aquél que constituya la exteriorización de las preferencias estilísticas de quien lo firma.

Los propósitos de la actividad crítica son el de valorar el grado de trascendencia cultural de las obras artísticas-visuales, el de satisfacer

necesidades culturales y el de propiciar el desarrollo de la cultura artística local, regional y global. Y para que tal actividad sea auténtica y eficaz, ha de comprender una extensa etapa valorativa inicial basada en la aplicación de tres acciones críticas dirigidas a enfocar los componentes de los rubros estético, temático y artístico de las obras, una atención permanente a aspectos valorativos generales, así como una etapa valorativa terminal en la que se externen los resultados del proceso crítico desarrollado. La manera de realizar toda crítica depende de las características evidentes u ocultas pero presentes en las obras, de los parámetros del sector de los públicos del que forma parte quien se enfrenta a tales obras, así como de sus marcos de referencia individuales; por ello es preciso que quienes practican la actividad crítica conozcan esos parámetros e incrementen en forma constante su acervo informativo.

La etapa inicial

Toda obra artística-visual cuenta con unos componentes que son estéticos, con otros que son temáticos y con otros más que son artísticos. Los estéticos son los que afectan la sensibilidad de los destinatarios y cuyo impacto primero no se dirige a

su capacidad de raciocinio; los temáticos son aquellos que se ha dado en llamar contenido de las obras, mientras que los artísticos son los que se refieren a los estilos individual y colectivo, así como a los aspectos técnicos del sistema artístico de producción.

Las tres acciones críticas que se llevan a cabo para enfocar los componentes de los rubros estético, temático y artístico de las obras artísticas-visuales son la detección pormenorizada, aspecto por aspecto, de cada uno de los elementos que integran las obras recientemente producidas; la descripción, también rubro por rubro, de los componentes que contengan innovaciones o que constituyan aportes, así como la de los elementos que se consideran fallidos, y la determinación, con base en los citados recuentos, de las funciones que cada componente tiene dentro del contexto artístico del que es parte. Los resultados de estas tres actividades hacen posibles las evaluaciones parciales y sustentan la valoración final de las obras.

Los elementos estéticos

Enfocar los elementos del rubro de lo estético que toda obra artística-visual posee equivale a realizar una explicación intelectual de la reacción sensible

que los destinatarios experimentan ante los elementos expresivos de las obras. El primer aspecto estético que hay que considerar es el denominado como elocuencia, expresividad o fuerza expresiva, mismo que se refiere a la potencialidad con la que cuentan las obras para causar, en la sensibilidad de los públicos, efectos de atracción, conmoción, inquietud, impacto, impresión, sorpresa, excitación, agrado, rechazo o asombro, según sea el caso.

El segundo aspecto estético que hay que observar es el de los recursos expresivos o categorías estéticas que los autores visuales han utilizado en sus obras. Pese a los avances en teoría del arte, todavía es sumamente común la confusión generalizada entre el término estético y el término bello. Esto no solamente deriva de concepciones estrechas de lo artístico, sino que, además, constituye un error, ya que las opciones expresivas o estéticas de las que disponen los artistas son múltiples y no necesariamente están vinculadas con la belleza. Incluso la de lo bello es una posibilidad casi en desuso en el arte contemporáneo, en el que es posible detectar otras más como las de lo trivial, lo trascendente, lo típico, lo terrorífico, lo sublime (o perfecto), lo siniestro, lo sentimental, lo sensual, lo

sarcástico, lo precario (o inestable, frágil), lo placentero, lo patético, lo novedoso, lo nefasto (u ominoso), lo irónico, lo humorístico (o cómico), lo horrendo, lo grotesco, lo grandioso, lo feo, lo dramático (o trágico), lo cursi y lo brutal (o tosco, rudo), por ejemplo.

Los elementos temáticos

Estimar los componentes temáticos implica la identificación y la explicación de los contenidos que toda obra posee. El tema es el primer aspecto de este rubro y cabe recordar que toda obra tiene un tema, motivo o asunto principal, así como uno o más subtemas o asuntos complementarios. El asunto de una obra artística-visual no tiene por qué ser extra-artístico, de ahí que, si en el pasado los temas podían ser, entre otros muchos, la caridad o el entorno natural, y si en el arte figurativo actual existen asuntos tales como el comportamiento social o la calidad de vida, en el arte contemporáneo no figurativo un motivo puede serlo la contradicción visual entre solidez y ligereza.

El segundo aspecto temático que hay que considerar es el enfoque que el autor de esa pieza evidencia, mediante su trabajo, acerca del tema y los subtemas que ha elegido, así como su postura

ante el arte. El primero de estos aspectos es denominado como tratamiento temático. Al identificar el enfoque del productor sobre su tema, es posible estimar si este tratamiento es profundo, adecuado, sintético, subversivo (o provocativo), convincente (o persuasivo), nostálgico o preciso, por ejemplo, o bien si es, por el contrario, superficial, inadecuado, analítico, condescendiente, alegre o confuso. La aproximación a la postura del autor ante su quehacer consiste en extraer de la obra terminada su parecer acerca del papel del trabajo artístico; esto es, acerca de la utilidad social y cultural de su labor para la comunidad de la cual forma parte.

El tercer aspecto temático que hay que considerar es la actitud del autor acerca de la realidad. En cualquier obra artística están presentes indicios acerca de la opinión que su realizador tiene sobre su tiempo y la situación social, política y económica imperantes en su momento. Cabe aclarar que el propósito de esta consideración no es necesariamente el de desacreditar los resultados de la labor de aquellos productores que manifiestan pareceres antagónicos con respecto a los que asumen quienes analizan las piezas ni, menos aún, la de negarles artisticidad a obras que revelan actitudes

que son censurables a juicio de quienes las critican.

La ubicación de la postura del artista frente a su realidad debe partir de su obra y no de sus opiniones verbales ni de las escritas, ya que, como se sabe, las posturas individual y artística pueden no ser coincidentes. La actitud que el autor tiene ante el mundo puede ser considerada como optimista, democrática, violenta, rebelde o testimonial, en ciertos casos, o como pesimista, demagógica, sosegada, dócil o conservadora, en otros.

El cuarto aspecto temático que hay que estimar es el relativo a las implicaciones psicológicas presentes en la obra artística-visual. La más frecuente de éstas es la representación de fantasías, es decir, de aspiraciones deseables o susceptibles de ser realizadas. La eficacia comunicativa de una obra es el quinto aspecto temático que es necesario enfocar y para hacerlo se requiere establecer el grado de dificultad o de facilidad de lectura que la obra presenta. Se requiere, además, esclarecer la presencia de imágenes simbólicas (que son convenciones culturales) o de representaciones de carácter signico como la analogía (que está basada en la relación entre seres o nociones que en esencia son diferentes), la metáfora (en la que es

establecida una similitud entre seres o situaciones), la parábola (o sugerencia) o el síntoma (es decir, el indicio).

Para considerar la eficacia comunicativa de toda obra artística-visual también es preciso considerar otros aspectos: los relacionados con la presencia de resultados enigmáticos cuya elección puede obedecer al deseo de generar, en los públicos, evocaciones o procesos de asociación, o los derivados de la presencia de resultados ambiguos o equívocos cuyos efectos pueden ser los de crear confusión entre los destinatarios de las obras artísticas. Ante esto es prudente recordar que, con frecuencia, los contenidos parcialmente ocultos amplían las posibilidades de consumo, mientras que los que son mayormente explícitos por lo general las restringen, aunque conviene recordar, asimismo, que los contenidos ocultos son susceptibles de generar confusiones, mientras que los explícitos cuentan con grados mayores de claridad.

Los elementos artísticos

Estimar los elementos del rubro de lo artístico que toda obra artística-visual posee, equivale a realizar una explicación intelectual de las características formales y técnicas de las obras. Tales aspectos son

los relativos tanto al estilo individual de los autores, como al estilo colectivo con el que están vinculados; son los relativos al grado de originalidad de su labor, a la cantidad y tipo de recursos técnicos de los que han sido capaces de disponer, a la manera como manejan tales recursos y los procesos productivos que emplean, a los materiales que eligen, al ordenamiento o acomodo de sus elementos formales, al aspecto colorístico, al dimensional y, finalmente, al autocrítico.

El primer aspecto artístico que hay que observar es el de la madurez de estilo individual que haya alcanzado un autor. El término estilo cuenta con dos acepciones: por una parte denota la serie de constantes que pueden ser detectadas en cualquier producción individual y, por la otra, alude a los movimientos, corrientes o tendencias colectivos con los que todo autor visual mantiene nexos. La presencia de constantes iconográficas y formales (y aun el empleo recurrente de elementos ornamentales) es indicio del grado de madurez expresiva de un artista, ya que cuando alguno de ellos ensaya de manera simultánea soluciones formales disímiles, es posible afirmar que todavía no ha sido capaz de consolidar su lenguaje individual.

Son asimismo indicios de solidez de estilo individual el solucionar un amplio conjunto de obras preponderantemente con recursos dibujísticos, cromáticos, estructurales, lumínicos o técnicos semejantes.

La contribución del autor visual a la independencia del género o géneros artísticos en los que trabaja es también uno de los elementos que es necesario estimar. Un estilo definido, sin embargo, no garantiza la trascendencia cultural; si algún autor ha establecido una serie de constantes de estilo que han de ser características de su trabajo y se dedica a reiterar tales constantes ocurrirá, entonces, un estancamiento estilístico que limitará la cantidad y la calidad de sus aportes como autor visual. Es decir que si bien es cierto que como un primer paso para establecer su madurez de estilo todo artista debe fijar una serie de constantes, cuando ha logrado definir las debe continuar desarrollándolas de una manera atrevida y decidida a fin de eludir las posibles reiteraciones.

El segundo aspecto que hay que enfocar dentro del rubro de lo artístico es la originalidad. Por razones de tipo histórico, en cada época y en cada medio cultural son variables los rangos de innovación

de los que disponen los autores ya que durante un periodo en el que existan cánones para la producción visual la originalidad será restringida, mientras que en otro en el que impere lo novedoso, el afán de innovar resultará privilegiado. Sin embargo, incluso en épocas en las que las variables del lenguaje individual están regidas por un estilo colectivo, la capacidad de cualquier artista para proponer aportaciones o para encabezar rupturas con relación al arte de su momento es fundamental para la importancia de su trabajo. Los resultados originales propician el desarrollo de la cultura artística (propósito que también es el de la crítica), mientras que la ausencia de innovaciones -o su existencia esporádica o limitada- deriva en su estancamiento.

El tercer aspecto artístico que hay que considerar es el que se refiere, por una parte, a la amplitud del repertorio técnico del que dispone el artista así como, por la otra, a la manera como dicho autor visual emplea ese acervo. Cuando el productor inicia su trayectoria profesional dispone de un número restringido de recursos técnicos, mismos que por lo general emplea de una manera tímida. Empero, cuando avanza en su trayectoria, acrecienta su repertorio y se halla en la posibilidad de aplicarlo

de un modo que cada vez resulta más osado. Cabe recordar, sin embargo, que como una de las constantes que son características de la solidez del trabajo visual lo es el empleo frecuente de recursos técnicos similares, la cambiante utilización de recursos es indicio de inmadurez. Luego de considerar si los componentes del acervo técnico del artista son suficientes o insuficientes, o si son amplios o restringidos, es preciso estimar si la manera en la que el artista aplica tal repertorio es delicada o vigorosa, veloz o pausada, o bien tímida u osada.

El cuarto aspecto artístico que se debe enfocar es el que se refiere a la elección que el artista hace de materiales y de procedimientos, así como a la justificación de su empleo. Este enfoque obliga no sólo a un esfuerzo intelectual más, sino, también, a un mayor cúmulo de información especializada, ya que ante tal aspecto es indispensable no solamente reconocer los materiales utilizados sino, además, estimar si su uso está o no justificado y si es o no adecuado. Y la información sobre este aspecto se adquiere mediante la práctica de algún género artístico-visual o al menos mediante la observación frecuente y cercana de la producción

de obras artísticas.¹⁴ A condición de que se recuerde que no existen reglas generales para todos los géneros artísticos ni para las artes visuales de todas las épocas, cabe señalar como desaciertos del productor la negligencia respecto a la compatibilidad de los materiales que utiliza, la imprevisión de la estabilidad y durabilidad de los mismos y la ligereza al elegir tanto materiales como procedimientos.

El quinto aspecto por considerar es la calidad de factura que el autor visual sea capaz de lograr. A este respecto es preciso recordar que en cada época, lugar, género y estilo varían el manejo del repertorio técnico y el empleo de los procesos de producción y que, pese a ello, sus resultados pueden ser calificados como diestros (o virtuosos), decididos o audaces, si lo son, o como torpes, titubeantes o ponderados, en caso de serlo. Considerar la calidad de factura significa estimar detalles, retrabajados, acabados, retoques, la decisión del autor visual de haber finalizado su obra y hasta la ubicación y grafía de su firma. La denominación de este aspecto como "dominio del oficio" resulta imprecisa ya que si, por una parte, todo productor tiene la obligación de conocer los pormenores de su quehacer, por la otra el término oficio engloba todos los aspectos del rubro

de lo artístico.

El siguiente -sexto- aspecto por enfocar es el de las soluciones de la composición, cromáticas, de formato y dimensional. Ante las relativas a la composición (o estructurales) es indispensable tener en cuenta que, pese a que en el medio cultural occidental aún prevalecen ideas provenientes de la antigüedad grecolatina, no son absolutos ni permanentes los conceptos de armonía, equilibrio, orden ni tensión.

El penúltimo de los aspectos artísticos que es necesario estimar es el comprendido en la acepción colectiva del término estilo, esto es, en los movimientos, corrientes, o tendencias artísticos con los que todo artista está ligado. El empleo del vocablo estilo en este sentido puede generar confusión si es utilizado sin rigor pues si bien se trata de un término historiográfico con el que se designa la presencia de constantes extendidas en un periodo o lugar determinado, es preciso recordar que, en el arte contemporáneo, no hay estilos sino, más bien, tendencias y corrientes generalizadas, tanto como movimientos artísticos específicos.

El propósito de estimar este aspecto es el de establecer las relaciones entre la obra que se estudia

y el contexto artístico en el que ha sido generada. Para ello se requiere determinar si el estilo colectivo con el que el autor está afiliado o vinculado es incipiente (o precoz, emergente), dominante (o vigente, predominante) u obsoleto (o anacrónico); establecer si tal léxico es central o marginal; señalar los grados de apego o de disidencia que el artista mantiene ante el lenguaje colectivo y advertir los niveles de resemantización o de intransigencia que tiene frente al estilo que comparte con otros colegas.

El aspecto artístico final que hay que enfocar es el nivel autocrítico que el artista evidencia en su trabajo. Este enfoque implica precisar si la postura del productor frente a su quehacer es rigurosa y sincera o si evidencia concesiones ante los gustos generalizados o ante presiones mercantiles, y ya sea como resultado de indicaciones expresas o de su autocensura.

Los aspectos valorativos generales

Los aspectos generales que es necesario observar durante el desarrollo del proceso crítico son aquellos cuya ubicación puede hallarse en cualesquiera de los rubros estético, temático y artístico citados o los que están vinculados de manera simultánea con los tres.

Tales aspectos son: el grado de coherencia apreciable entre el resultado general y los elementos que integran las obras artísticas-visuales, el peso de lo volitivo en el trabajo artístico y la solución o planteamiento de contradicciones en las obras.

Pese a que sólo es posible enfocar de manera pormenorizada uno a uno los elementos que integran las obras, resulta indispensable tener presente que ninguno es significativo en forma aislada, sino que todos lo son a partir de las relaciones de correspondencia que cada uno guarda con los otros, con la obra de la que es un componente y con el conjunto del que cada obra es parte. Debido a lo anterior, la actividad crítica supone señalar si existe o no congruencia de los elementos que integran la obra entre sí, con respecto a la pieza que conforman y (o) ante el resto de la producción de su autor. Lo retórico es la presencia excesiva de elementos estéticos en cualquier obra artística-visual. Al excesivo énfasis de un artista en los elementos temáticos se le denomina contenidismo. Y a la preponderancia de aspectos artísticos se le conoce como formalismo.

La actividad crítica implica asimismo el hallazgo de los efectos de la interacción entre

elementos de rubros distintos: la expresividad (componente estético) puede estar apoyada y hasta fundamentada en aspectos como el color o las dimensiones (ambos artísticos) y apoyada, a la vez, en la composición (componente artístico también); el empleo de un color (elemento artístico) puede ser simbólico y vincularse por ello con el rubro de lo temático. El tema puede ser formal o cromático (es decir, elemento artístico). Conviene señalar que ante la evidencia de innovaciones o aportes en un aspecto o en un rubro específico resulta irrelevante, en un escrito de índole crítica, la mención prolija del resto de los componentes de alguna o más obras de artes visuales.

El segundo aspecto general por considerar es el grado de coincidencia que existe entre las pretensiones del artista -de las que existen evidencias en sus obras- con los resultados que fue capaz de obtener, esto con el propósito de establecer si tales resultados provienen en mayor medida de la voluntad y del control del autor o si pueden ser considerados como fortuitos. La eventual falta de control de algún artista sobre sus logros no necesariamente constituye un demérito, pero el señalamiento de esta carencia constituye un

elemento que auxilia en la comprensión de su obra y permite detectar la existencia de emulaciones de algún resultado originariamente ajeno a lo volitivo.

El último aspecto general que es necesario considerar es el relativo a las contradicciones: algunas obras artísticas-visuales constituyen síntesis de pares de opuestos y otras sólo presentan contradicciones enunciadas. Ninguna de las dos posibilidades es requisito de excelencia artística, pero la actividad crítica implica establecer la presencia de opuestos y de su solución.

La etapa terminal

Durante el proceso crítico se detectan los elementos que integran las obras artísticas-visuales, se describen aquellos que contienen innovaciones o que constituyen aportes, así como los que se consideran fallidos; se determinan con base en esos recuentos las funciones que cada componente tiene dentro del contexto del que forma parte y se aplican aspectos valorativos generales.

El propósito de la etapa final de este proceso es el establecimiento, con base en los resultados de las actividades mencionadas y de una serie de argumentaciones razonadas, de los niveles de contribución de cada artista al desarrollo de la

cultura artística o de la falta de trascendencia de su labor, si es el caso. La presencia de variantes de poca monta se advierte en productos artísticos-visuales decorativos, mientras que su ausencia absoluta, es decir, su intrascendencia cultural, sólo ocurre en los ejemplos pseudoartísticos.

¹⁴ Mi formación como artista visual ha sido fundamental para valorar los elementos artísticos de las obras, mismos en los que también reparan sin dificultad colegas que son artistas y críticos o, al menos, artistas y periodistas culturales, como Mónica Meyer, Aurora Noreña y José Manuel Springer -hoy vecindado en Canadá-, entre otros. En cambio es notoria la precariedad con la que críticos no formados como artistas se refieren a tales elementos.

C. 2. Esquema

Propósitos de la crítica

Evaluación de la trascendencia cultural de las obras, satisfacción de necesidades culturales e impulso al desarrollo de la cultura artística.

Elementos estéticos

Explicación intelectual de la reacción sensible. Lo retórico es su exceso.

a) Elocuencia, expresividad, fuerza expresiva. Grado de atracción (agrado, con frecuencia relacionado con pseudoarte, pero repulsa no siempre con arte), asombro, impresión, impacto, sorpresa, entusiasmo o seducción; potencialidad para intrigar, inquietar, excitar, estremecer, conmover o agredir: sobrada, elevada, ponderada o escasa.

b) Categorías estéticas, recursos u opciones expresivas. Trivial, trascendente, típico, terrorífico, sublime (perfecto), siniestro, sentimental, sensual, sarcástico, precario (inestable, frágil), placentero, patético (que es manipulador), novedoso, nefasto (ominoso), irónico, humorístico (cómico), horrendo, grotesco, grandioso, feo, dramático (trágico), cursi (manipulador también), brutal (tosco, rudo), bello.

Elementos temáticos

Explicación de los contenidos. La excesiva atención a aspectos temáticos es contenidismo.

a) Tema o temas. Asunto(s) o motivo(s) principal(es) y subtemas.

b) Tratamiento, enfoque del productor sobre el tema y el arte. Profundo ↔ superficial, adecuado ↔ inadecuado, analítico ↔ sintético, subversivo (provocativo) ↔ complaciente, digno ↔ servil, nostálgico ↔ alegre, preocupado ↔ tranquilo, preciso ↔ confuso, convincente (persuasivo) ↔ dudoso, lúdico ↔ serio, perverso ↔ pudoroso. Utilidad del arte.

c) Actitud, opinión del productor acerca de la realidad, compromiso. Optimista ↔ pesimista, demagógica ↔ democrática, violenta ↔ sosegada, rebelde ↔ dócil, testimonial ↔ conservadora, vital ↔ mórbida.

d) Implicaciones psicológicas, representación de fantasías.

e) Eficacia comunicativa. Eficacia en la comunicación de los contenidos, dificultades de lectura. Resultado enigmático, ambiguo, equívoco, capacidad de generar evocaciones, recuerdos, sensaciones, procesos de asociación o empleo de signos o de símbolos (color

emblemático, por ejemplo). Contenido explícito u oculto, posibilidades ampliadas o restringidas de análisis.

Elementos artísticos

Explicación de las características formales y técnicas. La preponderancia de aspectos artísticos es formalismo.

a) Estilo individual, madurez expresiva, consolidación del lenguaje individual. Constantes, iconografía, soluciones formales, elementos ornamentales. Sustento preponderantemente dibujístico, cromático, lumínico, estructural, técnico o de otro tipo. Independencia e interrelación genéricas. Reiteración (estancamiento) ↔ desarrollo, decidido ↔ vacilante, atrevido ↔ temeroso.

b) Originalidad, innovación, invención, aporte, ruptura (lo heurístico) o variación.

c) Repertorio técnico, acervo, recursos. Líneas, trazos, áreas, planos, superficies, relieves, volúmenes, adhesiones, recuadros, acumulaciones, horadaciones, distancias, calidades, manchas, reiteraciones, ritmos, efectos, texturas, transparencias, direcciones, sombreados, achurados, claroscuro, superposiciones, efectos de volumen,

esgrafiados, chorreados, cortes, escurrimientos, perspectiva no lineal (claroscuro). Suficiente ↔ insuficiente, amplio ↔ restringido. Manera de aplicarlo: delicada ↔ vigorosa, rápida ↔ pausada, tímida ↔ osada.

d) Materiales. Justificación y adecuación. Soporte y técnica de los materiales. Procedimientos productivos: bocetos, modelos, planos, directa o por veladuras; talla, moldeo, fundición, forja, construcción; varias placas, por diferencia de viscosidad, placas recortadas.

e) Calidad de factura. Consecuencia del manejo del repertorio y de los procesos de producción: diestro (virtuoso) ↔ torpe, decidido ↔ titubeante, audaz ↔ ponderado; pulcritud, detalles, retrabajados, acabados, retoques, decisión de haber finalizado, firma.

f) Estructura o composición: armonía, equilibrio, orden, tensiones; perspectiva lineal, curvilínea, poliangular. Color: paleta, acentos, gradaciones, mezclas cromáticas sobre la superficie, claroscuro ↔ tímbrico. Formato: pequeño, medio, grande, monumental (monumentalidad, relacionada con soluciones esquemáticas o no detalladas). Dimensiones.

g) Relación con el contexto. Emergencia, vigencia o anacronismo del estilo colectivo: léxicos incipientes, precoces o emergentes, dominantes o predominantes y obsoletos o anacrónicos; principales o marginales. Lenguaje común y disidencia, resemantización e intransigencia.

h) Nivel autocrítico. Evaluación de la postura del autor frente a su quehacer. Rigor ↔ concesiones, sinceridad ↔ autocensura.

Aspectos valorativos generales

Coherencia de cada rubro en relación con los demás componentes, grado de control del autor sobre sus resultados y coherencia del resultado final. Contradicciones enunciadas o resueltas.

Etapas finales

Obra acertada o fallida, decorativa o trascendente.

C. 3. El planteamiento en la práctica periodística

La propuesta metodológica descrita data de 1988. En mis textos de aquel año ya aparecen mencionados los componentes de las obras de artes visuales con la nomenclatura y con la ubicación por rubros que empleo en dicho planteamiento crítico. Y si bien es cierto que la difundí desde entonces, tal difusión ocurrió, como lo mencionaré en la sección siguiente, denominada *La utilidad académica de la propuesta*, de manera no escrita (lo más que llegó a circular entonces fue su esquema). Escribí una versión resumida de la propuesta, que fue incluida, en dos partes, en la sección cultural de *El Financiero* de los días 7 y 8 de diciembre de 1992.

Publiqué por vez primera mi propuesta, a invitación de Armando Torres-Michúa, en el número 15-18 de *Artes Plásticas*, revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, número doble fechado en 1993 que hasta ahora ha sido el último de esta publicación. Posteriormente fue incluida, íntegra, en el número siete de la revista nicaragüense *ArteFacto. Revista de Arte y Cultura*, correspondiente

a los meses de octubre a diciembre de 1993 y en diversas ocasiones ha sido reproducida para usos académicos. Al momento de redactar estas líneas, se hallan en prensa dos textos de mi autoría en los que describo este planteamiento. Con la propuesta metodológica descrita he normado a partir de 1988 no sólo mi actividad crítica sino también mis labores curatoriales y mis actuaciones como jurado.

SECCIÓN D LA UTILIDAD ACADÉMICA DE LA PROPUESTA

Siempre, desde que en 1988 hice esta propuesta, su existencia ha estado vinculada con actividades académicas dentro y fuera de nuestro país. Convencido de que son labores de la crítica de las artes visuales el evaluar la trascendencia cultural de las obras, el satisfacer necesidades culturales que sean detectadas y el impulsar el desarrollo de la cultura artística, he puesto especial cuidado en explorar y aprovechar la utilidad académica que mi propuesta pueda tener. En el único apartado de que consta esta sección me refiero a las experiencias académicas que he tenido en relación con esta propuesta y, en particular, a la que actualmente llevo a cabo en la División de Estudios de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

D. 1. La aplicación académica del planteamiento crítico

Desarrollado como un método para la crítica de las artes visuales, este planteamiento puede ser aplicado no sólo en el campo del periodismo cultural, sino en el de la valoración pública (o apreciación) de las obras artísticas-visuales, en el de la historia del arte y en el de la auto-evaluación por parte de los artistas mismos. Incluso ha sido ensayado como método crítico para otras artes. Cuando recién había consolidado este planteamiento, en 1988 tuve ocasión de aplicarlo en un curso de apreciación de las artes plásticas que impartí en la sede del proyecto del cual la revista *Comunicación Visual* formaba parte.

A partir de entonces, su aplicación académica ha sido constante. En 1990 fue el fundamento del módulo (también valorativo) sobre escultura y tridimensionalidad del Diplomado en Arte Contemporáneo que impartí en el Instituto Tecnológico Autónomo de México. En 1993 sirvió como base del curso *Comprensión del arte actual* que impartí en el plantel Iztapalapa de la Universidad

Autónoma Metropolitana. Pero desde luego que me he basado en esta propuesta metodológica para conducir sesiones, conferencias, cursos, talleres y seminarios específicos. En 1991 fui invitado por el Consejo Nacional de Cultura, de Venezuela, para impartir, precisamente con base en este planteamiento, el seminario *La metodología, requisito para el desarrollo de la crítica de arte* que tuvo su sede en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos de la ciudad de Caracas.

Con este planteamiento, en 1992 y 1993 participé como profesor en los cursos de periodismo cultural que fueron organizados por el periódico *El Financiero*. En 1993 conduje el curso *Apreciación y crítica de las artes plásticas* en el Museo Biblioteca Pape de la ciudad de Monclova, Coahuila. Y de noviembre de 1994 a febrero de 1995 fui el coordinador del curso-taller *Crítica de las artes* que tuvo su sede en el Centro Nacional de las Artes, mismo que estuvo integrado con módulos de crítica de la danza, crítica musical, crítica teatral y crítica de las artes visuales, y que impartimos cuatro profesores, basados todos nosotros en mi propuesta metodológica.

En lo que concierne a mi actuación como profesor del Seminario de Arte Contemporáneo en la División de Estudios de Posgrado de la ENAP, debo precisar que el marco referencial para conseguir el objetivo de la asignatura lo es este planteamiento crítico. Dicho objetivo no se limita a dotar a los estudiantes de información actualizada sobre tendencias y corrientes en el arte de la segunda mitad del siglo, tanto en el país como en el resto del mundo, sino que incluye ampliar su capacidad para enfrentarse críticamente a los hechos artísticos y a sus causas. Aunado a lo anterior, en el referido seminario esta propuesta metodológica se distribuye, se desglosa y se aplica, durante seis de las sesiones de las que consta cada periodo académico.

BALANCE Y PROSPECTIVA

El contar con un método con el cual normar mi actividad como crítico de artes visuales y el haber mantenido y hasta incrementado mi interés por teorizar acerca de la crítica, son aspectos que me han facilitado mi desempeño profesional dentro y fuera del medio académico de la ENAP. Estas circunstancias me han conducido a publicar ininterrumpidamente desde 1988 en la prensa nacional (y no sólo en la del Distrito Federal), a escribir para revistas especializadas de Colombia, Cuba, Estados Unidos, Francia y Nicaragua, a contar con un libro y a ser coautor de otros tres.* Y asimismo me han permitido desenvolverse con alguna prestancia como jurado y conferenciante dentro y fuera de México.

Colegas de la planta académica de la ENAP han comenzado a aplicar mi propuesta metodológica para la crítica de las artes visuales en nuestra Escuela y en otras partes. Blanca Gutiérrez Galindo -profesora adscrita al Programa de Alta Excelencia Académica de la Licenciatura en Artes Visuales- lo emplea en el Taller de Crítica de las Artes Plásticas del que es responsable en la Universidad del Claustro de Sor Juana, mientras que Laura Martínez de Hoyos -

actualmente vinculada con la Universidad de Monterrey- lo ha usado, en los periodos académicos 1994-2 y 1995-1, para que sus estudiantes del plantel Centro de la ENAP ejerzan la crítica y la autocrítica.

Cuando yo lo he aplicado en la ENAP me queda la sensación de que en algo he contribuido para desprejuiciar a mis estudiantes respecto a la actividad crítica y de que he puesto a su alcance algunos elementos para que, como autores, exijan la existencia de una crítica profesional. Me queda la satisfacción de haber intervenido en la indispensable erradicación de opiniones -incluso vertidas por especialistas- que sean sólo subjetivas, que carezcan de rigor, que sean tendenciosas y que no estén basadas en método alguno (no es preciso, claro está, que lo estén en el mío). Sin embargo el balance no es ni siquiera próximo a lo positivo y, en cambio, plantea nuevos retos cuya solución es imperante.

La constancia, la excelencia, la contundencia de mis colegas críticos de hoy y de antes, e incluso el método que propongo, han sido alarmantemente insuficientes como para remontar el desinterés que existe entre los públicos -especializados y no- y en las instituciones educativas respecto a nuestra labor. La falta de interés por nuestra contribución al

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

desarrollo de la cultura artística es -como todo fenómeno de su tipo- multicausal. Empero cabe denunciar como uno de sus orígenes al dañino efecto que ha provocado la participación gubernamental de los últimos 40 años en el plano de la cultura artística, la cual ha hecho del medio mexicano un ámbito sobreprotegido, aislado y con un infundado y torpe engrimiento de autosuficiencia.

Tal situación (que en este trabajo únicamente me limito a enunciar y que no equivale a apoyar la privatización, sino a replantear la acción gubernamental) ha hecho que, ante la sobreprotección -de la que gozan o que denodadamente buscan-, los autores se oficialicen y que, en su afán por darles gusto a demandas fugaces (de moda o de los servidores del poder público en turno), descuiden las reales necesidades colectivas nacionales y desatiendan los análisis que la crítica propone o se sientan agredidos por los comentarios desfavorables. Esta misma situación ha hecho que, debido al aislamiento en el que -por efectos de la acción oficial- tales autores se hallan inmersos, no lleguen a contar con información actualizada sobre el arte que se hace en otros sitios y se llamen incomprendidos o desatendidos por la crítica. Y esta situación también

genera que, como resultado de la aparente autosuficiencia que prevalece en nuestro medio, los autores no se propongan atender requerimientos culturales internacionales, lo cual hace que su producción no resulte atractiva para la crítica internacional.

Si en *Una propuesta metodológica para la crítica de las artes visuales* he hecho un cierto reclamo al narrar un caso de desempeño profesional en circunstancias académicas adversas, al día de hoy en nuestros organismos de educación superior todavía no existe la posibilidad de formar ni a nivel licenciatura ni a nivel posgrado a quienes aspiran a ser críticos de artes visuales. Y si al menos ya están en funciones algunos talleres permanentes -como el originado en la ENAP y que está a cargo de Armando Torres-Michúa, en el IIE-, todavía no hay memoria. Nuestra crítica no ha sido historiada ni tampoco ha sido antologada." Es, pues, mucho lo que aún resta por hacer. Y habrá que hacerlo.

* El libro es: *Enrique Guzmán. Transformador y víctima de su tiempo*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-ERA, 1992. Las coautorías se hallan en los volúmenes colectivos: *Encuentro otras gráficas*. México, División de Estudios de Posgrado ENAP UNAM, 1993. *Segunda muestra de la colección Pago en Especie*. México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1994. Y *México en el mundo de las colecciones de arte*. México, Azabache, 1994.

** Existen algunos datos sobre la historia de la crítica mexicana de artes visuales en las *Memorias de Inés Amor* que Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde recopilaron (*Una mujer en el arte mexicano*. IIE UNAM, 1987) y en el texto (*Perfil sociocultural del Museo de Arte Moderno en México*) que de Juan Acha se incluye en el libro-catálogo con el que en 1989 se conmemoraron 25 años del Museo de Arte Moderno.

BIBLIOGRAFÍA

Sobre la crítica de arte

ACHA, Juan. *El consumo artístico y sus efectos.*

México, Trillas, 1988. 304 p.

----- "Teoría y crítica del arte en América Latina. Primera parte." *Comunicación Visual*. n. 7 a. 2. México, Centro de Desarrollo de la Comunicación Visual. Enero-febrero de 1988. p. 2-5.

----- "Teoría y crítica del arte en América Latina. Segunda parte." *Comunicación Visual*. n. 8 a. 2. México, Centro de Desarrollo de la Comunicación Visual. Marzo-abril de 1988. p. 2-5.

----- "Perfil sociocultural del Museo de Arte Moderno en México." En *Museo de Arte Moderno. 25 años. 1964-1989*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, 1989. p. 21-33.

----- *Crítica del arte. Teoría y práctica.*
Pról. de Carlos-Blas Galindo. México, Trillas, 1992. 224 p. ilustr.

AMO, Álvaro del. *Cine y crítica de cine.* Madrid,

- Taurus, 1970. 92 p. (Cuadernos Taurus, 96)
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *La crítica literaria y sus métodos*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1979. 256 p. (Biblioteca iberoamericana, 3)
- Baudelaire y la crítica de arte*. Ed. preparada por Orietta Simons. La Habana, Arte y Literatura, 1986. 300 p.
- BERENSON, Bernard. *Estética e historia en las artes visuales*. 2 ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1966. 266 p. (Breviarios 115)
- BERGER, René. *Arte y comunicación*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976. 96 p. (Punto y línea)
- CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós, 1987. 280 p. (Instrumentos Paidós, 1)
- CONDE, Teresa del. "Arte como crítica del arte. Algunas reflexiones sobre el quehacer del crítico." En GASCA, Omar. *Arte como...* Jalapa, Universidad Veracruzana, 1983. p. 57-69.
- EDER, Rita y Mirko Lauer. *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1986. 326 p. (Cuadernos de historia del arte, 20)
- FELDMAN, Edmund Burke. *Varieties of visual experience. Art as image and idea*. 2 ed. rev. y ampl. New Jersey-New York, Prentice Hall-

- Abrams, 1971? 680 p. ilustrado.
- GIMPEL, Jean. *Contra el arte y los artistas o el nacimiento de una religión, o El artista, la religión del arte y la economía capitalista*. 2 ed. Barcelona, Gedisa, 1991. 176 p.
- JAPPE, Georg. "La crítica de arte en la práctica." En COMBALÍA, Victoria. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona, Blume, 1980. p. 132-141. (Bolsillo Blume, 3)
- Memoria. Primero coloquio Los museos y el arte en México*. México, Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos, 1990. 128 p.
- OLEA, Óscar. *Configuración de un modelo axiológico para la crítica de arte*. México, UNAM, 1977. 182 p. ilustrado.
- PERAZA, Miguel y Josu Iturbe. *El arte del mercado en arte*. México, Plus, 1990. 128 p.
- POLI, Francesco. *Producción artística y mercado*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976. 144 p. (Punto y línea)
- RAGGHIANI, Carlo L. *Perfil della critica d'arte in Italia*. Florencia, Vallecchi, 1973. 252 p. (Tascabili Vallecchi, 9)
- RICHARD, André. *La crítica de arte*. 2 ed. Buenos

Aires, Eudeba, 1972. 64 p. (Biblioteca cultural, cuadernos, 54)

SCRUTON, Roger. *La experiencia estética. Ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura.* México, Fondo de Cultura Económica, 1987. 528 p. ilus (Breviarios, 445)

SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays.* 2 ed. New York-Toronto, Farrar Straus Giroux, 1988. 306 p.

VENTURI, Lionello. *Storia della critica d'arte.* 5 ed. Turín, Einaudi, 1974. 392 p. (Piccola biblioteca, 38)

Textos críticos y otros escritos sobre el arte

BATTCOCK, Gregory, comp. *El nuevo arte. Antología crítica.* México, Diana, 1969. 256 p. (Moderna, 123)

BONITO OLIVA, Achille. *Autocritico automobile. Attraverso le avanguardie.* Milán, Il Formichiere, 1977. 272 [48] p. (Contraddizioni)

----- *Passo dello strabismo. Sulle arti.* Milán, Feltrinelli, 1978. 232 p. ilus. (Materiali, 47)

----- *The Italian trans-avantgarde. La transavanguardia italiana. La transavant-garde italienne.* 4 ed. Milán, Politi, 1990. 128 p. ilus.

BRANDI, Cesare. *Scritti sull'arte contemporanea.* 2

- ed. Turin, Einaudi, 1976. 250 p. (Saggi, 570)
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Tierra de belleza convulsiva*. Ed. preparada por Alberto Enríquez Perea. México, El Nacional, 1991. 768 p. ilus
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Detalles*. 2 ed. Barcelona, Anagrama, 1985. 222 p. (Argumentos, 1)
- HIRSCH, Edward. *Transforming vision. Writers on art*. EUA, The Art Institute of Chicago-Bulfinch, 1994. 144 p. ilus.
- ROSENBERG, Harold. *Artworks and packages. reed*. Chicago-Londres, The University of Chicago, 1982. 234 p. ilus.

Otras obras consultadas

- Artes Visuales*. año 1-9, 1973-81; 2 época, año 1, 1982. México, Museo de Arte Moderno. Trimestral.
- Catálogo de la exposición colectiva *Presencia de México en la X Bienal de París, 1977*. Textos de Gabriel García Márquez, Alberto Híjar y Alejandro Witker. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977. sin paginar, ilus.
- Catálogo de la exposición colectiva *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. Textos de Rita Eder, Felipe

Ehrenberg, Alberto Híjar, Dominique Liquois y Sylvia Pandolfi. México, Museo de Arte Carrillo Gil, 1985. 70 p. ilus.

Curricula vitarum de los académicos de número.

México, Academia de Artes, 1977. 126 p. ilus.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La producción simbólica.*

Teoría y método en sociología del arte. México, Siglo XXI, 1979. 164 p. ilus. (Artes)

MANRIQUE, Jorge Alberto. *El geometrismo mexicano.*

[colabs. Ida Rodríguez Prampolini, Juan Acha, Xavier Moysén y Teresa del Conde] México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1977. 180 p. ilus.

-----, coord. *Historia del arte mexicano.* 2 ed. México, Secretaría de Educación Pública-Salvat, 1986. 16 t.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, coord. *Las artes*

plásticas. México, UNAM, 1977. 2 v. ilus. (Las humanidades en el siglo XX, 4 y 5)

SCHAPIRO, Meyer. *Estilo.* Buenos Aires, 3, 197?

69 p.

TORRES-MICHÚA, Armando. *La pintura contemporánea*

(1900-1950). México, Dirección General de Difusión Cultural UNAM, 1979? 36 p. ilus.

(Material de lectura, las artes en México, 8)

Biblio-hemerografía citada

ACHA, Juan. "La fotografía como lenguaje." *Plural*. n. 161. 2.º é. DF, México, febrero de 1985. p. 42-47.

----- "Perfil sociocultural del Museo de Arte Moderno en México." En *Museo de Arte Moderno. 25 años. 1964-1989*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, 1989. p. 21-33.

----- *Crítica del arte. Teoría y práctica*. Pról. de Carlos-Blas Galindo. México, Trillas, 1992. 224 p. ilus.

CONDE, Teresa del. *Julio Ruelas*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1976. 115 p. ilus. (Estudios y fuentes del arte en México, 34)

----- *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1979. 164 [68] p. ilus (Cuadernos de historia del arte, 12)

----- "Carta a Vlady." *Unomásuno*. DF, México. 22 de junio de 1987. p. 22.

HÍJAR, Alberto. "El TGP, la otra práctica." Catálogo de la exposición colectiva *TGP, 40 aniversario*.

México, Instituto Nacional de Bellas Artes,
1977.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. 2 ed. Barcelona, Anagrama, 1989. 96 p. ilus. (Argumentos, 102)

MANRIQUE, Jorge Alberto. "El arte contemporáneo en México." *The Art Gallery*. n. 1 v. XIX. Connecticut, EUA, Hollycroft. Octubre de 1975. p. 84, 86, 88, 90, 154 y 156.

----- y Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1987. 274 p. (Cuadernos de historia del arte, 32)

NEUVILLATE, Alfonso de. "Miguel García Ceballos y la planificación del paraíso." *Novedades*. DF, México, 31 de marzo de 1986. p. A1, C1 y C5.

TORRES-MICHÚA, Armando. "El arte a cien años del Impresionismo. Primera parte" *Revista de la Universidad de México*. v. XXVII n. 10. UNAM. Junio de 1974. p. 34-39.

----- "El arte a cien años del Impresionismo. Segunda parte." *Revista de la Universidad de México*. v. XXVII n. 11. UNAM. Julio de 1974. p. 38-45.

ÍNDICE

	ADVERTENCIA.....	5
A	LA FASE INICIAL.....	9
A. 1.	El surgimiento del interés por la crítica.....	11
A. 2.	El auge de la crítica al final de la década de los setenta.....	15
B	EL CAMINO HACIA LA PROPUESTA.....	25
B. 1.	La necesidad de un método para la actividad crítica.....	29
B. 2.	Las pesquisas individuales.....	33
C	LA SOLUCIÓN A LA NECESIDAD DETECTADA.....	41
C. 1.	El planteamiento crítico.....	43
C. 2.	Esquema.....	63
C. 3.	El planteamiento en la práctica periodística.....	69
D	LA UTILIDAD ACADÉMICA DE LA PROPUESTA.....	71
D. 1.	La aplicación académica del planteamiento crítico.....	73
	BALANCE Y PROSPECTIVA.....	77
	BIBLIOGRAFÍA.....	83
	ÍNDICE.....	91

**LINA PROPUESTA METODOLÓGICA
PARA LA CRÍTICA DE LAS
ARTES VISUALES**

se reprodujo en el mes de noviembre de 1995
en equipos de fotocopiado Canon partiendo
de originales formados en un sistema
personal de edición Canon
StarWriter 30 con el
tipo Swiss de 9,
12, 18 y 24
puntos.