

Más allá del “desafío de Carroll”: sobre la necesidad de distinguir entre crítica e historia del arte*

<https://doi.org/10.15446/rcpeha.n22.119545>

Marcos Rostan-Davyt**

Resumen: este trabajo aborda el “desafío de Carroll”: la exigencia de que una filosofía de la crítica de arte ofrezca un criterio de distinción entre crítica y otras formas de discurso sobre arte —como partes de la estética y la historia del arte—. A través del análisis de literatura relevante y encuestas a críticos de arte, se presentan tres líneas argumentales que cuestionan la pertinencia del desafío: el estado actual de la práctica crítica, el argumento de David Carrier sobre la indiscernibilidad textual entre crítica, historia y ficción, y proyectos historiográficos que problematizan la distinción entre ambas disciplinas. La evidencia empírica revela que los críticos contemporáneos priorizan la descripción sobre la evaluación, mientras que el análisis demuestra que las diferencias entre crítica e historia del arte son contextualmente determinadas, no basadas en características textuales o fines constitutivos inherentes. Los casos historiográficos muestran cómo el cuestionamiento de límites disciplinares resulta teóricamente productivo. Se concluye que la distinción entre crítica e historia del arte responde a factores de contexto, más que a fines constitutivos diferentes, y se exploran tentativamente algunas implicancias.

Palabras clave: crítica de arte; historia del arte; estética; teoría del arte; artes visuales.

Beyond Carroll's “Challenge”: On the Need to Distinguish Between Art Criticism and Art History*

Abstract: this paper addresses Carroll's “challenge”: the demand that a philosophy of art criticism provide a criterion to distinguish criticism from other forms of discourse about art—such as aesthetics and art history. Through an analysis of relevant literature and surveys of art critics, three lines of argument are presented that question the relevance of the challenge: the current state of critical practice, David Carrier's argument regarding the textual indistinguishability between criticism, history, and fiction, and historiographical projects that problematize the distinction between the two disciplines. Empirical evidence reveals that contemporary critics prioritize description over evaluation, while the analysis demonstrates

* **Recibido:** 28 de marzo de 2025 / **Aprobado:** 9 de septiembre de 2025 / **Modificado:** 2 de noviembre de 2025. El presente artículo es resultado del proyecto “Racionalidad, autonomía y valor: tres problemas en la filosofía de la crítica de arte”, financiado por la Comisión Académica de Posgrado de la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay), en el marco de la Maestría en Ciencias Humanas (opción Filosofía Contemporánea).

** Magíster en Ciencias Humanas por la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay). Estudiante del Doctorado en Filosofía de la Universidad de Murcia (Murcia, España). Email: marcos.rostan@fhce.edu.uy ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3610-0794>

that the differences between criticism and art history are contextually determined rather than based on textual features or inherent constitutive aims. Historiographical cases show how questioning disciplinary boundaries can be theoretically productive. It is concluded that the distinction between criticism and art history responds to contextual factors more than to differing constitutive aims, and some tentative implications are explored.

Keywords: art criticism; art history; aesthetics; art theory; visual arts.

Para além do “desafio de Carroll”: sobre a necessidade de distinguir entre crítica de arte e história da arte

Resumo: este trabalho aborda o “desafio de Carroll”: a exigência de que uma filosofia da crítica de arte forneça um critério para distinguir a crítica de outras formas de discurso sobre arte — como partes da estética e da história da arte. A partir da análise da literatura relevante e de questionários aplicados a críticos de arte, são apresentadas três linhas argumentativas que questionam a pertinência do desafio: o estado atual da prática crítica, o argumento de David Carrier sobre a indiscernibilidade textual entre crítica, história e ficção, e projetos historiográficos que problematizam a distinção entre as duas disciplinas. Evidências empíricas revelam que os críticos contemporâneos priorizam a descrição sobre a avaliação, enquanto a análise demonstra que as diferenças entre crítica e história da arte são determinadas contextualmente, e não com base em características textuais ou fins constitutivos inerentes. Casos historiográficos mostram como o questionamento dos limites disciplinares é teoricamente produtivo. Conclui-se que a distinção entre crítica e história da arte responde a fatores contextuais, mais do que a diferentes fins constitutivos, e algumas implicações são exploradas de forma preliminar.

Palavras-chave: crítica de arte; história da arte; estética; teoria da arte; artes visuais.

(T1) Introducción

En *On Criticism [Sobre la crítica]* (2009), Noël Carroll presenta una aproximación sistemática a la crítica de arte en la que la evaluación razonada es el fin constitutivo de la práctica. Su propuesta está motivada por dos consideraciones principales: en primer lugar, el supuesto de que el público espera que la crítica de arte ayude a discernir el valor de las obras; en segundo lugar, la necesidad de establecer una distinción clara entre la crítica y otras disciplinas afines, como la historia del arte o la estética. Esta exigencia teórica ha sido reconocida por James Grant como el “desafío de Carroll”¹, que el propio autor expresa de la siguiente manera: “El reto al que se enfrenta el escéptico con respecto a la afirmación de que la crítica se ocupa esencialmente de la evaluación es proponer otra distinción —una línea divisoria más eficaz y persuasiva entre la crítica y otros modos comparables de discurso— que la que yo propongo”².

En este trabajo buscaré cuestionar la pertinencia del desafío de Carroll o, lo que es equivalente, defender que trazar una línea divisoria entre crítica de arte e historia del arte —como caso

¹ James Grant, *The Critical Imagination* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 38. Traducción del autor.

² Noël Carroll, *On Criticism* (New York and London: Routledge, 2009), 17. Traducción del autor.

ejemplar—, si bien es posible, no puede hacerse por apelación a un fin constitutivo, sino con base en factores de contexto (institucionales, espacios de producción y circulación, etc.). A partir de algunas observaciones sobre el estatus disciplinar de la crítica de arte, diversas consideraciones de historiadores del arte sobre la relación entre ambas disciplinas y el análisis del estado actual de la crítica de arte, buscaré mostrar que existe, entre críticos e historiadores del arte, un entendimiento general respecto de la arbitrariedad del límite entre ambas disciplinas y la indiscernibilidad de los textos que en esos ámbitos se discuten.

Defenderé entonces que la aparente necesidad de diferenciar la crítica de la historia del arte no revela que ambas disciplinas posean fines constitutivos distintos, sino que más bien da cuenta de tensiones productivas que buscan movilizar intereses teóricos o institucionales. Para hacerlo, en primer lugar, presentaré el “desafío de Carroll” en el contexto de la filosofía de la crítica de arte de Carroll. Luego, presentaré tres líneas argumentales que buscan cuestionar la relevancia del desafío. La primera, señala las dificultades de la propuesta de Carroll para dar cuenta de la crítica de arte tal como se practica hoy en día. La segunda, presenta un argumento de David Carrier³ respecto de la indiscernibilidad de los textos en crítica de arte, historia del arte y ficción. La tercera, analiza el problema planteado por el “desafío de Carroll” desde la perspectiva de la historia del arte, considerando cómo historiadores del arte han comprendido e instrumentalizado el problema para avanzar en programas disciplinares. Las observaciones finales del trabajo sugieren que la puja entre la crítica y la historia del arte debe ser comprendida y explicada en términos de una tensión productiva y no resuelta por apelación a una teoría normativa.

El trabajo utiliza una metodología que se basa en el análisis de la literatura relevante y la posterior identificación de argumentos y presentación de contraargumentos. Si bien el problema aparece formulado desde el marco de la estética de tradición analítica, se apela a otras tradiciones —así como a la historia del arte— para dar cuenta del objeto y el problema. Se presentan tres estrategias argumentales para alcanzar ese objetivo. Además, se recurre al análisis de encuestas a críticos de arte para respaldar empíricamente algunas de las consideraciones teóricas presentadas.

Por otro lado, el trabajo se desarrolla bajo el supuesto de que la crítica de arte constituye un fenómeno lo suficientemente coherente para funcionar como categoría analítica. Esta coherencia se fundamenta en la observación de que los formatos, referencias conceptuales y objetos de estudio que estructuran la práctica crítica contemporánea (las reseñas de exposiciones, los informes en revistas especializadas y las críticas en plataformas digitales) exhiben convenciones retóricas similares en diferentes contextos geográficos, mientras que bienales, ferias internacionales y grandes instituciones articulan conversaciones transnacionales que configuran un horizonte común de problemas y debates⁴. Esta coherencia relativa no implica neutralidad ni transparencia analítica. La utilidad epistémica de la categoría depende crucialmente de atender a las particularidades identitarias, ideológicas y geopolíticas que generan proyectos críticos con vocaciones divergentes. La crítica producida desde América Latina, por ejemplo, ha funcionado históricamente como espacio para disputar los

³ David Carrier, *Artwriting* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987); David Carrier, “Introduction”, en *Art Writing Online: The State of the Art World*, 1-15 (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2022); David Carrier, *Writing about Visual Art* (New York: Allworth Press, 2003).

⁴ James Elkins, “Are Art Criticism, Art Theory, Art Instruction, and the Novel Global Phenomena?”, *Journal of World Philosophy* vol. 3, no. 1 (Junio de 2018): 79-92, <https://doi.org/10.2979/jourworlphil.3.1.06>

fundamentos modernos del arte occidental y cuestionar las jerarquías del sistema artístico internacional, desarrollando abordajes situados que resisten la pretendida universalidad de las narrativas hegemónicas⁵. Así, la legitimidad de la crítica de arte como objeto de análisis no se sostiene en una homogeneidad absoluta, sino en su capacidad para articular procesos de globalización que uniformizan aspectos de la práctica y diferencias constitutivas que generan posicionamientos específicos. No se trata de negar las particularidades de los proyectos críticos decoloniales, feministas y revisionistas, sino de reconocer que estos proyectos han sido incorporados como perspectivas válidas y necesarias en un debate y un fenómeno claramente indivisible⁶.

(T1) La crítica de arte según Carroll

En *On Criticism* (2009), Noël Carroll defiende que el fin constitutivo de la crítica de arte es la evaluación razonada de obras de arte. El apoyo para la valoración crítica de una obra de arte consiste en la descripción, clasificación, contextualización, elucidación, interpretación y/o análisis de la obra. Carroll argumenta que la evaluación razonada es posible porque existen principios generales de evaluación artística que, si bien no son aplicables a todas las obras de arte, sí pueden aplicarse en el contexto de categorías específicas. Según Carroll, una obra de arte de una categoría dada que cumple con los propósitos o funciones artísticas de las obras de arte de esa categoría es, normalmente, buena (*pro tanto*). Este método se basa en la premisa de que la clasificación de una obra de arte en categorías pertinentes proporciona el marco adecuado para su evaluación; de ahí que Curtis L. Carter lo considere una realización del programa de Kendall Walton para la crítica⁷. Si bien exceden el alcance de este trabajo, la caracterización de Carroll de la evaluación artística y, específicamente, de su carácter cognitivo y objetivo, tiene implicancias de peso para las discusiones en estética, particularmente la negación sistemática del concepto de gusto y de apreciación estética⁸.

Si un crítico puede establecer objetivamente la pertenencia de una obra a una categoría determinada y demostrar que esa categoría tiene propósitos específicos que se cumplen mejor con ciertas características, entonces, entiende Carroll, el crítico posee las herramientas lógicas y conceptuales necesarias para emitir veredictos objetivos. Este enfoque permite una forma de objetividad que no depende de principios universales, sino de un entendimiento compartido de las categorías artísticas y sus propósitos. Así, la ausencia de principios universales no conduce necesariamente a la arbitrariedad o el relativismo. En su lugar, Carroll aboga por una forma de objetividad localizada y contextual, suficiente para fundamentar juicios críticos significativos y defendibles, en el marco de categorías. Para Carroll, existen tres

⁵ Gabriela A. Piñero, "Territorialidad, localía y derivas de lo político en América Latina: crítica de arte y escritos de artistas", *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, no. 11 (2020): 3-17.

⁶ Para una caracterización exhaustiva de la crítica del arte en la actualidad y la incorporación de perspectivas decoloniales, feministas y revisionistas en la crítica de arte, ver Marisol Salanova, *La crítica de arte en la actualidad* (Madrid: Akal, 2024).

⁷ Curtis L. Carter, "On Criticism by Carroll, Noël (Review)", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67, no. 4 (noviembre de 2009): 421-23, <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2009.01372.1.x>; Kendall L. Walton, "Categories of Art", *The Philosophical Review* 79, no. 3 (julio de 1970): 334, <https://doi.org/10.2307/2183933>

⁸ Noël Carroll, "Forget Taste", *Journal of Aesthetic Education* 56, no. 1 (1 de abril de 2022): 1-27, <https://doi.org/10.5406/15437809.56.1.01>; Noël Carroll, "Art Appreciation", *The Journal of Aesthetic Education* 50, no. 4 (2016): 1-14, <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.50.4.0001>

tipos de razones objetivas que pueden respaldar la clasificación en la práctica crítica: razones estructurales (las características típicas de las obras pertenecientes a una categoría específica), razones histórico-contextuales (el contexto histórico y social en el que se creó una obra) y razones intencionales (el conocimiento respecto a las intenciones del artista que guiaron la producción de la obra).

En la teoría de Carroll (2009), las operaciones críticas (descripción, interpretación, contextualización, análisis) funcionan como justificadores de la evaluación. Es decir, la evaluación es el resultado de esos procesos. Sin embargo, podría objetarse que, en realidad, la evaluación es anterior a la descripción o interpretación de la obra. Inicialmente, un crítico debe elegir una obra o conjunto de obras a criticar y esa elección comporta una forma de evaluación. Si la selección es la forma de evaluación propia de la crítica, entonces la teoría de Carroll pierde su principal motivación positiva: permitirnos diferenciar entre crítica y otros discursos sobre arte.

Carroll ofrece varios argumentos en contra de la identificación de la evaluación con la selección en el contexto de la crítica de arte. En primer lugar, observa que una crítica de arte no tiene por qué elegir ella misma la obra a reseñar (la selección puede, por ejemplo, responder a los intereses editoriales de un medio de prensa). Por otro lado, presenta la selección como asociada a la valoración positiva de una obra de arte. Sin embargo, seleccionar una obra de arte como objeto de crítica no nos compromete con una valoración positiva; de hecho, es posible (y frecuente) que un crítico evalúe de forma negativa una obra que eligió reseñar. Finalmente, Carroll entiende que, aun aceptando que la selección es una forma de evaluación, eso no implica que la forma de evaluación razonada mediante categorías que postula como fin constitutivo de la crítica no sea viable como instancia posterior. Se trataría, entonces, de dos procesos diferentes, donde la evaluación razonada se ubica al final de la deliberación crítica y no en la selección, tal como el argumento presupone.

Para Carroll, entonces, la evaluación razonada, basada en la identificación del logro artístico (dependiente, a su vez, de la correcta identificación de categorías), es el fin constitutivo de la crítica de arte. La evaluación razonada es la característica definitoria de la crítica de arte, y esta permite diferenciarla de otras disciplinas y discursos sobre el arte, principalmente de la historia del arte. Al apelar al “momento de la evaluación”, Carroll busca diferenciar la evaluación razonada de la selección: mientras que todos los discursos sobre arte implican una forma de evaluación (implícita o explícita) al momento de seleccionar su objeto, la crítica ejerce además una forma particular de evaluación: razonada y basada en categorías.

Si bien entiendo que la forma en la que Carroll conceptualiza la evaluación razonada contribuye a clarificar los procesos de evaluación artística, no creo que preserve la que él considera su principal fortaleza teórica: distinguir la crítica de arte de otras formas de discurso sobre arte. A continuación, buscaré defender que esto es así, no porque la evaluación razonada no tenga un lugar relevante en la crítica, sino porque entiendo que lo que Carroll considera una fortaleza teórica corre el riesgo de excluir una característica fundamental de la crítica de arte. La puja de la crítica por diferenciarse de otras formas de discurso sobre arte es caracterizada aquí como una tensión productiva y constitutiva del campo que, en el mejor de los casos, puede ser explicada. Esta dificultad constante de la crítica, si bien impone ciertas limitaciones, dota a la práctica crítica de una libertad y pluralidad metodológica y conceptual que una filosofía de la crítica de arte debería aspirar a preservar.

(T1) Tres objeciones al desafío de Carroll

La caracterización de la crítica de arte como práctica evaluadora o veridictiva ha servido como criterio para distinguirla de disciplinas afines como la historia del arte, la estética y, más recientemente, los estudios de cultura visual. Según esta perspectiva, mientras la historia del arte se ocupa de la descripción e interpretación contextual de obras del pasado, y la estética explora las condiciones generales del juicio, la crítica de arte encontraría su razón de ser en la emisión de juicios valorativos sobre la producción artística contemporánea.

Sin embargo, la práctica crítica contemporánea presenta un panorama considerablemente más complejo y heterogéneo que el sugerido por esta definición normativa. Las tendencias recientes en el campo revelan un marcado desplazamiento desde la evaluación hacia formas de escritura descriptivas, pedagógicas y experimentales. Este fenómeno no responde meramente a una transformación estilística, sino que refleja cambios profundos en las estructuras del mundo del arte: la consolidación del mercado como principal instancia de legitimación, la proliferación del arte conceptual y su cuestionamiento de las divisiones tradicionales entre pensamiento crítico y obra artística, el auge de la crítica institucional y su sospecha respecto de los mecanismos de atribución de valor, y la difuminación progresiva de los roles del crítico entre figuras como el curador, el periodista cultural y el mismo artista.

Esta tensión entre la concepción normativa de la crítica y su desarrollo práctico nos sitúa frente a una pregunta fundamental: ¿debemos entender el desinterés en la evaluación como síntoma de una crisis en la crítica de arte, o podemos reconocer en ese desplazamiento una condición epistémica productiva? Exploraré a continuación tres líneas argumentales que apoyan esta última interpretación.

En primer lugar, se analiza el estado actual de la práctica crítica, que evidencia las insuficiencias del modelo de la evaluación como fin constitutivo. En segundo lugar, se consideran los proyectos teóricos y experimentales en torno a la noción de “escritura sobre arte” [*artwriting*], que cuestionan las fronteras convencionales entre crítica, historia y ficción, tanto a nivel teórico como experimental. Finalmente, se exploran casos históricos en los que la propia historia del arte ha problematizado su distinción respecto de la crítica, revelando cómo este cuestionamiento de límites disciplinares puede resultar teórica y metodológicamente productivo.

A lo largo de este recorrido, el desafío de Carroll opera como contrapunto que permite articular debates fundamentales sobre la naturaleza, los propósitos y los límites de la práctica crítica. Las siguientes tres líneas argumentales no buscan demostrar que la evaluación carezca de importancia en la crítica de arte, sino cuestionar si cualquier fin constitutivo único (incluyendo, pero no limitándose a la evaluación) puede capturar adecuadamente la naturaleza de la práctica crítica. El análisis sugiere que la incertidumbre disciplinar y la aparente carencia de un fin de la crítica de arte no constituye una debilidad conceptual sino una característica que le permite mantener una tensión productiva con las disciplinas afines y adaptarse a las transformaciones del mundo del arte.

(T1) El “desafío de Carroll” frente al desafío de la práctica

La propuesta de Carroll de que la evaluación razonada es el fin constitutivo de la crítica de arte se presenta como una reconstrucción racional que busca hacer inteligible la práctica crítica mientras establece estándares normativos. Sin embargo, esta caracterización enfrenta un desafío fundamental: ¿qué sucede cuando la práctica efectiva se ha desplazado sistemáticamente desde la evaluación hacia otras funciones? Esta sección examina tres aspectos del estado actual de la crítica que desafían el modelo evaluativo: la ausencia de una sede disciplinar definida, el desinterés expresado por los críticos contemporáneos respecto de la función veridictiva y las transformaciones en el mundo del arte que han reconfigurado el rol social del crítico⁹. A través del análisis de datos institucionales y encuestas a practicantes, se muestra que la divergencia entre la teoría normativa de Carroll y el desarrollo efectivo del campo no es meramente coyuntural, sino que revela características estructurales de una práctica que ha resistido históricamente su consolidación disciplinar y metodológica.

(T2) La (no) sede disciplinar de la crítica

Los estatutos de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA)¹⁰ establecen que los posibles candidatos a integrar la organización deben, como único requisito general, dar cuenta de su actividad en los tres años precedentes en uno de los siguientes ámbitos: prensa, editorial (publicación de obras relacionadas con la historia del arte, la estética o la crítica de arte), enseñanza (no necesariamente de crítica de arte, sino también de historia del arte, estética o comisariado) u organización de exposiciones.

En la última encuesta de la Asociación, realizada en 2024, solo el 15,6% de sus integrantes se identificaron profesionalmente como críticos de arte¹¹. En su mayoría, AICA está integrada por curadores (21,1%) y escritores (18%), además de historiadores del arte (15,5%), profesores (6,9%), investigadores (4,7%) y artistas (4,1%), entre otros. Por otro lado, la mayoría de sus integrantes poseen una formación de máster (38,5%) o doctorado (33,9%). Al ser consultados sobre su campo de estudio, la mayoría afirman ocuparse o haberse ocupado de la historia del arte (44%). Figuran, además, entre las opciones principales las humanidades (20%), las bellas artes (12%) y los estudios culturales (10%).

La heterogeneidad en la composición de la principal asociación internacional del campo parece confirmar la observación de James Elkins¹² respecto de la ausencia de una “sede disciplinar” para la crítica de arte. La formación universitaria en crítica de arte, según Elkins, suele presentarse como un apéndice de la historia del arte, sin desarrollarse como una práctica autónoma. Paradójicamente, los programas de escritura creativa suelen otorgar mayor

⁹ El cuestionamiento de la evaluación como fin constitutivo de la crítica debe entenderse como ilustrando una objeción más amplia: la inadecuación de buscar cualquier fin constitutivo único para definir la práctica crítica. Los argumentos presentados se aplicarían igualmente si se propusiera la descripción, la contextualización o la mediación pedagógica como criterios definitorios alternativos.

¹⁰ Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), *Estatuto de la Asociación Internacional de Críticos de Arte* (AICA, 2022), <https://aicainternational.news/new-indexstatutes-and-regulations#/statutes-of-the-aica-esp/>

¹¹ Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), “2024 AICA International Labour Survey” (AICA, 2024), <https://aicainternational.news/cartography>

¹² James Elkins, *What Happened to Art Criticism?* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004).

relevancia a la crítica de arte que los departamentos específicamente dedicados al estudio del arte.

La carencia de una sede disciplinar tiene consecuencias significativas tanto en la práctica como en la percepción del campo. Si bien esta situación otorga cierta libertad a sus practicantes, también genera una notable falta de cohesión y referentes comunes. Aunque Elkins no aboga por una pedagogía conservadora que limite la crítica de arte, señala que una disciplina académica estructurada proporcionaría un centro de referencia contra el cual se pudiera definir y desarrollar la crítica de arte experimental. En un campo disciplinario establecido, se espera que los críticos de arte sean conscientes de sus colegas y de la historia de los esfuerzos anteriores en el campo. Sin embargo, la crítica de arte, al carecer de una sede disciplinar, carece también de estas influencias, lo que da a sus practicantes una sensación de libertad, pero también de falta de conexión y coherencia.

Tanto la estética —como filosofía del arte—, la historia del arte y la crítica de arte comparten su objeto (el arte). Sin embargo, la estética y la historia del arte poseen una legitimidad académica distinta a la de la crítica de arte, asociadas a su capacidad de asentar sedes disciplinares y tradiciones conceptuales y metodológicas relacionadas con las tradiciones de sus disciplinas de origen. La crítica, por su parte, no ha logrado consolidar una sede disciplinar, un paradigma común o un trayecto formativo estándar, y eso parece ser algo constitutivo de la práctica tal como se ha desarrollado hasta el presente.

(T2) El rol de la evaluación en la crítica de arte contemporánea

Desde la segunda mitad del siglo XX la práctica crítica se ha transformado debido al desinterés de los críticos de arte respecto de la emisión de juicios valorativos. El interés se ha desplazado, según James Elkins, hacia la descripción, contextualización y explicación de las obras¹³. Dos encuestas realizadas a un conjunto de críticos de arte norteamericanos apoyan su observación. En primer lugar, una encuesta de 2002 a cargo del National Arts Journalism Program de la Universidad de Columbia¹⁴ da cuenta de que, para el conjunto de los críticos encuestados, la evaluación de obras de arte era el menos popular de los objetivos a la hora de escribir, mientras que la descripción era el más popular. La encuesta fue realizada a 169 escritores estadounidenses que forman parte de diarios y revistas (especializadas o no). De los encuestados, un 27% afirmó poner “mucho énfasis” en emitir un “juicio u opinión personal sobre las obras objeto de reseña”. Por otro lado, para la opción “Proporcionar un relato preciso y descriptivo de la obra de arte o exposición que se está revisando”, el 62% de las personas encuestadas afirmaron poner “mucho énfasis”. De ahí que en la evaluación de los resultados se afirme que, en su mayoría, los y las críticas se perciben a sí mismos como educadores: “los críticos suelen considerar que su trabajo consiste en atraer al público hacia el arte y ofrecer un contexto y unos antecedentes que ayuden a los lectores a comprender el significado y apreciar la relevancia del artista o de las obras de arte de las que se habla”¹⁵.

¹³ James Elkins, *What Happened to Art Criticism?*; James Elkins, “Art Criticism Is Too Easy”, *New Art Examiner*, (octubre de 2018).

¹⁴ András Szántó, “The Visual Art Critic: A survey of art critics at general-interest news publications in America”, *Survey Report* (New York: National Arts Journalism Program, Columbia University, 2002). Traducción del autor.

¹⁵ András Szántó, “The Visual Art Critic”, 28.

En 2018, la crítica y periodista Mary Louise Schumacher realizó para la Universidad de Harvard una nueva encuesta inspirada en la original de Szántó¹⁶. En ella participaron 325 periodistas, en su mayoría estadounidenses, que escriben crítica de arte en diarios, revistas, publicaciones digitales y sitios web. Respondieron 107 preguntas acerca de sus trabajos, el estado del mundo del arte en general y de la crítica de arte en particular, así como sobre las relaciones entre crítica de arte y transformaciones políticas y sociales. Los resultados son consistentes con los de la encuesta de 2002: solo un 11,28% de las personas encuestadas afirmaron que hacer juicios sobre obras de arte era el objetivo más importante a la hora de ejercer como críticos o críticas. La mayoría de los y las críticas optaron por los objetivos restantes como prioritarios: “Ayudar a mi audiencia a entender el arte”, “Incorporar mis propias ideas sobre el arte” y “Describir las obras de arte”. Además, de las opciones mencionadas, aquella que refiere a la evaluación de las obras fue ubicada, consistentemente, como la menos prioritaria de las cuatro (40,51% de las personas encuestadas afirmaron que era la menos prioritaria, mientras que otro 27,69% la ubicó en tercer lugar en el orden de prioridades).

Elkins considera varias hipótesis para explicar el desplazamiento hacia la crítica descriptiva¹⁷. Una explicación económica apunta a que el aumento en el costo de mantenimiento de los espacios independientes de exposición, fundamentalmente galerías, exige que curadores y galeristas tomen decisiones más seguras. En consecuencia, los críticos se han visto presionados a evadir la polémica si su deseo es ser publicados en catálogos, o incluso en prensa¹⁸. En la misma línea de las explicaciones que consideran el factor económico y su influencia en el mundo del arte, se ha señalado que desde la década de 1980 el mercado se convirtió en el principal organizador de la producción y exhibición de obras de arte. Consecuentemente, el veredicto no está ahora en manos del crítico que necesita orientar al mercado, sino que el mercado define el valor de las obras en términos monetarios y el crítico se limita a describir las obras sobre las que el mercado se “expide”. Sin embargo, esta explicación no da cuenta del hecho de que los críticos no simplemente se han desplazado de los juicios evaluativos, sino que, tal como demuestran las encuestas, *prefieren* un abordaje descriptivo de la escritura crítica.

Factores propios del desarrollo artístico pueden también dar cuenta de este desplazamiento. En primer lugar, la proliferación de movimientos artísticos durante la primera mitad del siglo XX, hasta el arte pop, convirtió a los juicios rígidos en un insumo inapropiado para dar cuenta de un panorama en estado de constante transformación acelerada. Por otro lado, el arte conceptual, al cuestionar la distinción misma entre pensamiento crítico y obra de arte, cuestionó el rol social del crítico y el valor de sus juicios. El denominado “giro conceptual” cataliza un proceso de desarrollo de teorías y textos críticos propios por parte de los artistas que hizo que la interpretación de la obra dejara de ser una tarea necesaria para el crítico¹⁹.

Elkins señala también la reacción adversa de una generación joven de críticos que en los años 80 se opusieron al estilo de Clement Greenberg y la primera generación de críticos de *Artforum*, decididos a cuestionar la identificación del juicio con la crítica de arte. Figuras

¹⁶ Mary Louise Schumacher, “Critics and Online Outlets Leading the Vanguard in Arts Writing”, *Nieman Reports*, 2018, <https://niemanreports.org/articles/the-artistry-of-visual-arts-writing/>. Traducción del autor.

¹⁷ James Elkins, *What Happened to Art Criticism?*

¹⁸ Ver también Marisol Salanova, *La crítica de arte en la actualidad*.

¹⁹ JJ. Charlesworth, “The Bureaucratization of Judgement”, *Art on trial*, 2021, <https://artontrial.com/the-bureaucratization-of-judgement/>. Traducción del autor.

influyentes como Rosalind Krauss abogaron por hacer de la crítica un espacio de examen del juicio y no de veredictos, como parte de una “sensibilidad modernista”²⁰. Por otra parte, el proyecto de la crítica institucional desplazó el interés de la emisión de juicios a la identificación de los juicios explícitos o implícitos de otros actores del mundo del arte y la elucidación de las condiciones que hacen que esos juicios sean considerados verdades²¹.

Finalmente, la figura del crítico como mediador entre el arte contemporáneo y un público más amplio se ha vuelto progresivamente más precaria. Por un lado, las instancias críticas se han desplazado con cada vez más fuerza a los ámbitos institucionales. Por otro lado, la figura del crítico se ha difuminado, redistribuyéndose sus roles entre curadores, jurados y periodistas culturales. No se trata ya de una opinión autorizada sobre obras exhibidas públicamente, sino que las instancias críticas aparecen asociadas a los procesos de financiación de la producción artística (la lógica de financiamiento de las instituciones públicas y privadas exige el desarrollo de “proyectos”, es decir, una conceptualización previa a la producción artística) y las elecciones curatoriales. Este es el proceso que JJ Charlesworth (2021) denomina “burocratización del juicio”²², y que ha sido acompañado de una progresiva desfiguración de los roles tradicionales del mundo del arte hacia la conformación de la figura que Robert Hughes (1990) denominó Profesional del Mundo del Arte [*Art World Professional*]²³: una persona capaz de desplazarse entre los diferentes roles que hacen a la producción, exhibición y recepción artísticas.

(T2) Normatividad y revisionismo

Frente al estado actual de la crítica de arte, Carroll podría sostener que, aunque la práctica crítica involucra diversas operaciones (descripción, contextualización, explicación), la evaluación razonada sigue siendo ineludiblemente su fin constitutivo. Esta posición debe mantenerse incluso cuando críticos prominentes como Arthur Danto y Deborah Jowitt afirman que la evaluación es la parte menos significativa de su trabajo, y cuando las encuestas demuestran que la mayoría de los críticos contemporáneos priorizan la descripción sobre la emisión de juicios.

Carroll argumentaría que su reconstrucción racional de la crítica no debe estar limitada por el estado actual de la práctica. Desde su perspectiva, la tendencia contemporánea a evitar la evaluación representa una forma de revisionismo respecto de la tradición histórica de la crítica de arte. Para Carroll, el hecho de que los críticos actuales no prioricen la evaluación no elimina su carácter constitutivo: la evaluación razonada seguiría siendo aquello que define esencialmente a la crítica, independientemente de si los practicantes contemporáneos la enfatizan o no.

²⁰ Rosalind Krauss, “A View of Modernism”, *Artforum* (blog), 1 de septiembre de 1972, <https://www.artforum.com/features/a-view-of-modernism-213140/>

²¹ Los debates centrales que ocuparon y ocupan a esta generación de críticos y críticas aparecen en la influyente mesa redonda de la revista *October*. George Baker, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Meyer, Robert Storr, Hal Foster, John Miller y Helen Molesworth, “Round Table: The Present Conditions of Art Criticism”, *October* 100 (abril de 2002): 214, <https://doi.org/10.1162/016228702320218475>

²² JJ. Charlesworth, “The Bureaucratization of Judgement”. Traducción del autor.

²³ Robert Hughes, *Nothing If Not Critical: Selected Essays on Art and Artists* (New York: Knopf, 1990). Traducción del autor.

Sin embargo, esta respuesta enfrentaría una dificultad relevante. Carroll presenta su teoría como una reconstrucción racional que busca hacer inteligible y coherente la práctica de la crítica de arte, respetando en gran medida cómo se desarrolla efectivamente. Pero él mismo admite que su proyecto implica intervenir en debates y defender ciertos estándares sobre lo que debería contar como crítica propiamente dicha, lo que potencialmente excluye prácticas que otros consideran crítica legítima²⁴.

Aquí emerge una paradoja en la posición de Carroll: acusa a la práctica contemporánea de ser revisionista por alejarse de la tradición evaluativa, pero su propia teoría es igualmente revisionista al imponer un estándar normativo que cuestiona la legitimidad de las transformaciones efectivas en el campo. Este problema no se resolvería simplemente sustituyendo la evaluación por otro fin constitutivo; el equívoco que ilustra la paradoja es la búsqueda misma de un fin único, transhistórico, que defina esencialmente una práctica que ha atravesado transformaciones significativas.

Aunque Carroll proporciona un marco robusto para la evaluación artística objetiva basada en categorías, su teoría puede ser cuestionada por su excesiva normatividad y por no reconocer la legitimidad del estado actual de la práctica crítica que ha evolucionado hacia formas descriptivas, contextuales, intersticiales y experimentalmente híbridas. Al intentar imponer un ideal de coherencia disciplinar basado en la evaluación como fin constitutivo, Carroll no reconoce que la crítica de arte encuentra su virtud y productividad precisamente en su carácter elusivo, heterogéneo y adaptativo a las transformaciones del mundo del arte. Esta última afirmación será considerada en los siguientes apartados.

(T1) Crítica, historia de arte e indiscernibilidad

Entre 1970 y 1980, gracias a la ya mencionada multiplicación de instancias críticas, al auge del conceptualismo y al desarrollo del mercado del arte, surgieron numerosas publicaciones, libros sobre artistas y catálogos que hicieron lugar a nuevas formas de escritura en torno al arte. Se trata de textos heterogéneos, no fácilmente clasificables como crítica ni como historia del arte, a menudo especulativos, híbridos en sus características formales y en sus pretensiones discursivas. La tendencia persiste: se evidencia en los textos de sala, en los relatos curatoriales donde se desarrolla la narrativa de una exhibición y que justifican así la elección de las obras, en los textos que los mismos artistas escriben para presentar sus obras o en textos de carácter teórico o especulativo que circulan a través de las distintas instancias de difusión del mundo del arte (catálogos, conferencias, talleres, etc.). En palabras del crítico argentino Claudio Iglesias, “el mundo del arte está empapelado como nunca de un tipo de discurso cuya raíz final es el comentario crítico de las obras que en cada caso se presentan, sea en una revista o en las salas de un museo”²⁵. La proliferación de estos textos ha repercutido en la conformación de un nuevo género o, al menos, de una nueva etiqueta bajo la que agruparlos (junto a los preexistentes de crítica e historia del arte): “escritura sobre arte” [*artwriting*].

La escritura sobre arte puede entenderse a la luz de dos proyectos: por un lado, el estudio de las continuidades narrativas y metodológicas involucradas en las distintas formas de escritura sobre arte (crítica, historia, ficción, etc.); por otro lado, como una suerte de programa que

²⁴ Noël Carroll, *On Criticism* (Routledge, 2009), 4.

²⁵ Claudio Iglesias y Gabriela Piñero, “‘Me encantaría que la crítica de arte perdiera cada vez más su función’. Entrevista a Claudio Iglesias”, *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, no. 7 (2018): 181-185.

busca cuestionar deliberadamente las fronteras y estrategias discursivas de los géneros tradicionalmente asociados a la recepción e interpretación del objeto artístico, para hacer de la obra de arte el disparador de procesos escriturales y reflexivos de diverso alcance. El primero de los proyectos corresponde a los esfuerzos de David Carrier, el segundo, al proyecto que se materializa en el trabajo de escritoras como Chris Kraus, Lynne Tillman, Eileen Myles o Maggie Nelson.

(T2) El argumento sobre la indiscernibilidad

Al comienzo de su libro *Writing About Visual Art* (2003), David Carrier ilustra así el interés en la noción de escritura sobre arte:

Imagine a una lectora apasionadamente interesada por toda la literatura sobre arte, no solo los grandes comentarios, sino también los libros y ensayos menores, e incluso los escritos francamente malos. Emularla es una forma sugerente de introducir las preocupaciones de este libro. Sin distinguir entre historia del arte y crítica de arte, entre textos eruditos y populares, o entre escritores famosos y menos famosos, no solo lee libros canónicos, sino también ficción popular y escritos de mala calidad. Una lectora así haría bien en compartir notas con un amante igualmente fiel de la ficción, pues las descripciones de la crítica y la historia del arte son similares a las de las novelas de Flaubert, James y Eco²⁶.

Carrier presenta la noción de “escritura sobre arte” a partir de su interés respecto de los puntos en común entre las descripciones de obras de arte en textos canónicos de crítica e historia del arte y las descripciones de obras de arte en otros ámbitos tales como la prensa o los propios testimonios de los artistas. Su interés en la descripción de obras de arte y la consideración de algunos problemas historiográficos lo empujan a considerar también las descripciones de obras de arte en obras de ficción (y en obras de ficción históricas como las biografías noveladas de artistas como Irving Stone), pero también la descripción de obras de arte ficcionales.

Extrapolando algunas observaciones de Danto sobre indiscernibles²⁷, Carrier afirma que son los datos del contexto los que permiten diferenciar descripciones de obras de arte en crítica e historia del arte de descripciones en ficción, así como lo que nos permite distinguir descripciones de obras de arte reales de descripciones de obras de arte ficcionales. Y, aun así, esas distinciones no siempre son posibles: los argumentos de un escritor o un crítico no son absolutamente distinguibles de las estructuras y recursos literarios utilizados para presentarlos.

Carrier argumenta que la diferencia entre descripciones de arte real (escritas por historiadores o críticos) y relatos indiscernibles que aparecen en la ficción solo puede entenderse conociendo el contexto. La clave es que una descripción textual puede ser idéntica en apariencia tanto si se refiere a una obra que existe como a una obra ficticia. En uno de los

²⁶ David Carrier, *Writing About Visual Art*, 4-5. Traducción del autor.

²⁷ Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* (Barcelona: Paidós, 2002). Publicado originalmente en 1984.

ejemplos discutidos por Carrier, el historiador de arte Denis Mahon describe un Poussin real, mientras que el novelista John Banville describe un Poussin imaginario²⁸. Carrier señala que ninguna característica interna a su escritura sobre arte permite hacer esta distinción entre obra de arte real y obra de arte imaginaria.

El contexto es lo que dota de significado y función al texto. Carrier concluye que: “Así como la Fuente [de Duchamp] y la Caja Brillo [de Warhol] solo se convierten en arte cuando se colocan en galerías o museos, esos tipos de descripciones solo se convierten en historia del arte en el contexto literario adecuado”. El contexto literario (historia, crítica o ficción) transforma una simple descripción escrita en un tipo específico de escritura sobre arte.

Además del problema de la indiscernibilidad de las diferentes instancias de escritura sobre arte, el proyecto de Carrier está motivado también por la convicción de que, independientemente de su origen y las reglas que guían su producción o su rigor histórico, lo que leemos respecto de una obra de arte determina y estructura la forma en la que la experimentamos: “conocemos el arte directamente, pero la escritura impone formas verbalizadas de pensar sobre estos artefactos visuales”²⁹.

(T2) La escritura sobre arte como proyecto experimental y expansivo

Por otro lado, la escritura sobre arte ha sido también entendida en términos de una práctica experimental o expansiva que hace de la descripción o interpretación de la obra de arte un puntapié para desarrollar escrituras experimentales o especulativas³⁰. Se trata de textos que circulan en el ámbito artístico antes de ingresar a la academia y que abordan el arte de manera interdisciplinar, con frecuencia a partir de perspectivas políticas feministas y de crítica social³¹. Un ejemplo de la consolidación de este tipo de escritura es el desarrollo, desde el año 2007 y bajo la dirección de María Fusco, crítica y escritora norirlandesa, de un programa de maestría (MFA) en escritura sobre arte en el Goldsmiths College de la Universidad de Londres. En el marco del programa, Fusco et al. (2011) redactaron las “11 declaraciones en torno a la escritura sobre arte”, una suerte de manifiesto que, si bien puede cuestionarse por sus ambigüedades, reviste cierto interés para la comprensión del fenómeno. Allí afirman que la escritura sobre arte es fundamentalmente una práctica que “sustenta todas las formas de crítica de arte,

²⁸ David Carrier, *Writing About Visual Art*, 5-6. Traducción del autor.

²⁹ David Carrier, *Writing About Visual Art*, 14. Traducción del autor.

³⁰ El aparente conflicto entre una forma de crítica de arte “tradicional” o “conservadora” y un abordaje experimental —como el defendido por críticas como las de Fusco—, puede rastrearse a los orígenes de la práctica, cuando proyectos con pretensiones científicas como el de Jonathan Richardson se opusieron a estilos más idiosincráticos y liberales respecto del uso de recursos literarios, como el de Joseph Addison y Denis Diderot. Travis Jeppesen, “Object-Oriented: Toward a Regeneration of Art Criticism as Literary Practice”, *Mousse Magazine and Publishing*, 28 de septiembre de 2022, <https://www.moussemagazine.it/magazine/toward-a-regeneration-of-art-criticism-as-literary-practice-travis-jeppesen-2022-2>

³¹ Sami Khatib, Holger Kuhn, Oona Lochner, Isabel Mehl y Beate Söntgen, “Critical Stances: An Introduction to The Stakes of Form”, en *Critique: The Stakes of Form*, Critical Stances (Zürich: Diaphanes, 2020), 7-34.

incluidas las experimentales y las híbridas”³². Por otro lado, insisten en que la escritura sobre arte “funciona como punto de apoyo” y es “una antología de ejemplos”³³.

Quedan entonces definidos los dos proyectos relativos a la escritura sobre arte: el proyecto teórico-formal en torno a las continuidades que atraviesan las diferentes formas de escritura sobre arte, y el proyecto experimental que busca desarrollar prácticas de escritura que toman al fenómeno artístico como punto de partida para la elaboración de narrativas y derivas teóricas o especulativas. Muchas de las voces más representativas del segundo de estos proyectos comparten un interés por desplazar su escritura del terreno más familiar de la crítica hacia la ficción.

(T2) Evaluación e indiscernibilidad

Al observar que no existen características textuales que permitan distinguir una descripción, interpretación o valoración crítica de sus contrapartes ficcionales (y que solo el contexto institucional y retórico establece esta diferencia), Carrier socava la posibilidad de definir la crítica de arte a partir de rasgos constitutivos inherentes.

Carrier reconoce que existen diferencias entre crítica e historia del arte, particularmente en sus restricciones temporales: en general, la crítica se ocupa del arte contemporáneo, mientras que la historia del arte analiza el pasado. Sin embargo, argumenta que esta distinción es más circunstancial que esencial. Más relevante aún, Carrier señala que los críticos, a diferencia de los historiadores, carecen de consenso metodológico sobre cómo construir sus argumentos. Esta ausencia de método compartido convierte a la crítica en un ejercicio fundamentalmente retórico, cuya efectividad se mide por su capacidad de persuasión dentro del mundo del arte, no por criterios de objetividad o verdad.

Carroll podría conceder que las descripciones, interpretaciones y valoraciones de obras de arte son indiscernibles y que el contexto juega un papel crucial en su clasificación. Sin embargo, insistiría en que la distinción entre crítica e historia del arte sigue siendo esencial porque responde a funciones normativas diferentes: la crítica existe para evaluar obras de arte mediante argumentos razonados, mientras que la historia busca comprender y explicar el arte en su contexto histórico.

No obstante, si la evaluación razonada constituyera el rasgo distintivo que separa la crítica de arte de otras prácticas discursivas, cabría esperar que su presencia —o la de la estructura argumentativa que la sostiene— permitiera diferenciar el texto crítico de la ficción. Carrier demuestra que ciertos pasajes que incluyen descripciones y juicios de valor pueden resultar textualmente indistinguibles de fragmentos ficcionales³⁴. El argumento de Carrier sugiere que la evaluación, por sí misma, no garantiza la identidad textual de la crítica de arte, lo que debilita la afirmación de Carroll de que la evaluación es la base para la demarcación de la crítica como práctica.

³² Maria Fusco, Yve Lomax, Michael Newman y Adrian Rifkin, “11 Statements Around Art Writing”, 2011, <http://mariafusco.net/writing/11-statements-around-art-writing/>. Traducción del autor.

³³ Maria Fusco, “11 Statements Around Art Writing”. Traducción del autor.

³⁴ David Carrier, *Writing About Visual Art*, 9.

Es importante notar que el argumento de la indiscernibilidad no afecta únicamente a la propuesta de Carroll. Si la descripción, la contextualización o la mediación pedagógica se propusieran como fines constitutivos alternativos, enfrentarían el mismo problema: ninguna de estas funciones se manifiesta en características textuales identificables que permitan distinguir la crítica de otras formas de discurso sobre arte.

(T1) Historia sin crítica

La relación entre la historia del arte, la estética, la crítica de arte y, más recientemente, los estudios de cultura visual, ha estado determinada, por un lado, por un conjunto de textos y abordajes de la obra de arte similares y, por otro, por tradiciones y discusiones teóricas preocupadas por el trazado de fronteras disciplinares. Tradicionalmente, estas disciplinas se han conceptualizado en términos de oposiciones binarias como historicidad frente a teoría, pasado frente a presente, o descripción frente a evaluación. En ese contexto, Antonio Somaini entiende que en las últimas décadas se ha producido una convergencia significativa en los abordajes y objetivos de las disciplinas abocadas al estudio del fenómeno artístico³⁵.

La historia del arte y la estética, por ejemplo, se han distinguido a menudo por sus aproximaciones descriptiva y normativa, respectivamente, al estudio de las artes. La crítica de arte se ha diferenciado de la historia del arte por su interés en la evaluación de la producción artística contemporánea. La historia del arte se ha apartado de la crítica al favorecer la descripción y la interpretación sobre la evaluación, aunque basándose en juicios estéticos implícitos. La relación entre la crítica de arte y la estética, a su vez, se ha entendido como la diferencia entre una práctica comprometida que trata con obras de arte individuales y el estudio de las condiciones generales de posibilidad para el ejercicio del juicio estético.

Sin embargo, según Somaini, desde la segunda mitad del siglo XX estas disciplinas han convergido progresivamente hacia un terreno común: la adopción de abordajes historicistas, relativistas y con énfasis en el carácter socialmente instituido de la producción, recepción y valoración artística. El valor de las obras de arte es presentado como social e históricamente relativo, específico del contexto y constituido discursivamente a través de una serie de procesos de legitimación que involucran a diversos actores e instituciones. Este cambio de paradigma se refleja en las diferentes disciplinas que abordan los fenómenos artísticos: en la estética, con el auge de las teorías institucionales del arte; en la crítica de arte, con el desarrollo de la crítica institucional, cuestionando los mecanismos de valoración dentro del mundo del arte; en la historia del arte, a través del reconocimiento del papel de los juicios de valor implícitos en su propia historia. Los estudios de cultura visual, por otra parte, han rechazado la distinción entre lo artístico y lo no artístico, centrándose en las prácticas de observación de los productos culturales y en el más amplio dominio de lo visual.

Pese a esta convergencia, el debate sobre las fronteras disciplinares de la historia del arte, la crítica, la estética y los estudios de cultura visual sigue vigente. La distinción es cuestionada por James Elkins, quien entiende que toda caracterización de la crítica de arte, que opone la

³⁵ Antonio Somaini, "Art history, aesthetics and art criticism", en *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, ed. Matthew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass, y C.J.M. (Kitty) Zijlmans, (Leiden: BRILL, 2012), 12-28, <https://doi.org/10.1163/9789004231702>

crítica a la labor supuestamente neutra y descriptiva de la historia del arte, ignora la forma en la que la descripción y la evaluación se imbrican en la construcción de hechos históricos³⁶. Por otro lado, atendiendo a la retórica y la caracterización de la crítica de arte como persuasiva (en oposición a la retórica descriptiva de la historia del arte), Elkins señala que, al considerar las descripciones de obras en textos de historia del arte, es el poder evocador de las descripciones y los juicios implícitos lo que hace con frecuencia a la calidad o relevancia del trabajo. También la historiografía reconoce que gran parte de las prácticas y el acervo que sostiene la historia del arte fue concebido como crítica de arte: “la historia del arte está constituida en primer lugar por el registro documental de juicios estéticos anteriores”³⁷.

Quizás motivado por el agotamiento de los proyectos institucionalistas, recientemente ha habido llamados a favor de un retorno a la práctica de una crítica evaluativa comprometida, tanto en relación con las obras de arte como con las imágenes que circulan en el dominio de la cultura visual³⁸. Esto sugiere que las diferentes actitudes hacia la cuestión del valor sostenidas por historiadores del arte, estetas, críticos de arte y exponentes de los estudios visuales, lejos de haber sido superadas, siguen siendo una fuente de tensiones productivas. Aunque históricamente estas disciplinas se han definido por sus pretendidas diferencias, parecen haber convergido hacia la consideración de los factores contextuales que hacen al valor artístico y estético, pero también hacia una demanda de normatividad para restringir el relativismo resultante.

(T2) El “desafío de Carroll” desde la historia del arte

Esta tensión productiva se manifiesta claramente en varios proyectos historiográficos que han cuestionado deliberadamente la distinción entre historia y crítica de arte. El proyecto de Lionello Venturi para una historia de la crítica de arte, surgido como respuesta al desorden metodológico que percibe en la disciplina, afirma una identidad esencial entre ambas prácticas, argumentando que un juicio crítico desprovisto de contextualización histórica falla en la comprensión profunda de la obra. Para Venturi, ni el análisis filológico, ni la teoría estética, ni el mero acto de gusto son suficientes por sí mismos; es el juicio, entendido como síntesis de estos elementos, lo que debe ocupar el lugar central. Concibe así la historia del arte como una historia del gusto, un análisis diacrónico de las condiciones estéticas y culturales que influyen en la producción y recepción del arte, esforzándose por reconciliar la dimensión filosófica de la estética con la comprensión histórica del arte³⁹. Se trata de un programa que, al afirmar la identidad entre crítica e historia del arte, cuestiona programáticamente la

³⁶ James Elkins, “La crítica de arte, una definición”, *infoлио*, no. 9 (2017), <http://www.infoлио.es/articulos/elkins/critica.pdf>

³⁷ Thierry De Duve en James Elkins, ed. *Art History versus Aesthetics. The Art Seminar I* (New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006), 60.

³⁸ Carroll, *On Criticism*; James Elkins. *What Happened to Art Criticism?* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004); W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2010).

³⁹ Esta presentación simplificada del programa de Venturi no considera su afinidad con la teoría estética de Benedetto Croce, que inspira la identidad entre crítica e historia del arte, pero que también lo compromete con conceptos como el de “genio” y “espíritu”, los cuales han perdido relevancia teórica en la reflexión estética reciente.

pertinencia de su separación, acercándonos a una comprensión de cómo el problema de la distinción puede utilizarse para avanzar intereses teóricos.

Por su parte, Michael Baxandall ha ejercido y defendido la unión deliberada de historia y crítica de arte por razones complementarias: entiende que explicar el arte implica su consideración bajo una descripción verbal que conlleva juicio crítico, y que ambas disciplinas comparten el objetivo de facilitar la apreciación de las obras de arte, de manera que la información histórica es útil en la medida en que ayuda a tener un sentido más agudo del interés específicamente visual⁴⁰. Baxandall admite, además, un lugar para la crítica en la inferencia de causas, reconociendo que “está claro que la historia y la crítica son diferentes inflexiones de la atención —investigación frente a juicio, entonces frente a ahora, cómo frente a qué, etc.— pero no tengo ningún propósito para trazar una línea entre ellas, y sin un propósito es difícil saber dónde hay que trazar la línea”⁴¹. Esta observación reconoce los usos estratégicos de la diferenciación: si bien la división es arbitraria, en ámbitos específicos, críticos e historiadores podrán definir los propósitos que les conduzcan a trazar límites disciplinares.

Esta perspectiva encuentra eco en la propuesta de Jás Elsner, quien ha defendido que la historia del arte puede entenderse como una práctica ecrástica. Para Elsner, la historia del arte consiste en “la aplicación tendenciosa de la descripción retórica a la obra de arte (o a varias obras o incluso a categorías enteras de arte) con el fin de elaborar un argumento de algún tipo que convenga a la intención previa del autor”⁴². Esto implica que la historia del arte es tan histórica como literaria y retórica, pero también supone “negar cualquier diferencia fundamental entre la 'historia del arte' y la 'crítica de arte' que no sea la tendencia de su flujo ecrástico y las reglas por las que se escriben”⁴³. Si aceptamos esta caracterización, entonces ambas prácticas comparten no solo su dependencia de la descripción interpretativa, sino también su naturaleza argumentativa y persuasiva, de manera que la diferencia radicaría menos en una supuesta objetividad histórica frente a una subjetividad crítica y más en las convenciones retóricas y los objetivos específicos que guían la escritura en cada caso.

Los tres casos analizados dan cuenta de la arbitrariedad de las fronteras disciplinares entre crítica e historia del arte y de cómo su cuestionamiento revela aspectos fundamentales de estas prácticas. El proyecto de Venturi representa un intento de trascender el problema de la distinción con fines teóricos; las observaciones de Baxandall sobre la imposibilidad de diferenciar entre historia y crítica sin atender a los propósitos que motivan esa diferenciación, ofrecen una perspectiva productiva para comprender los límites disciplinares como estrategias orientadas a fines específicos; finalmente, la caracterización de la historia del arte como práctica ecrástica indica que tanto la historia como la crítica de arte comparten su dependencia de la descripción retórica y su naturaleza argumentativa. Los límites entre estas disciplinas responden menos a una diferencia en su objeto que a las convenciones retóricas que guían la escritura en cada caso. Esta tensión entre la convergencia metodológica y la persistencia de fronteras disciplinares resulta, en definitiva, epistémicamente productiva.

⁴⁰ Michael Baxandall, “The Language of Art History”, *New Literary History* (1979), 455. Traducción del autor.

⁴¹ Michael Baxandall, “The Language of Art History”, 463. Traducción del autor.

⁴² Jas Elsner, “Art History as Ekphrasis”, *Art History: Journal of the Association of Art Historians* 33, no. 1 (2010): 11. Traducción del autor.

⁴³ Jas Elsner, “Art History as Ekphrasis”, 24. Traducción del autor.

(T2) Historiadores críticos y críticos historiadores

Los casos analizados demuestran que los historiadores del arte incorporan momentos de evaluación razonada en su labor, cuestionando así la frontera con la crítica. Sin embargo, podría objetarse que esta relación no es simétrica: mientras los historiadores reconocen estar haciendo crítica (al emitir juicios estéticos implícitos), los críticos no parecen estar haciendo historia del arte de manera análoga⁴⁴. Esta asimetría aparente podría utilizarse para defender la posición de Carroll sobre la evaluación como función distintiva de la crítica.

No obstante, un examen más detenido de la práctica crítica revela que esta objeción no se sostiene. Carroll defiende que la evaluación razonada es posible porque los críticos ubican objetivamente las obras en categorías establecidas y evalúan su éxito en función de los propósitos de esas categorías. Sin embargo, esta caracterización asume que los críticos son fundamentalmente aplicadores de categorías, cuando en realidad desempeñan un rol mucho más activo y constitutivo de las condiciones que hacen posible la evaluación.

Cuando el crítico se enfrenta a obras que no encajan en géneros establecidos (situación frecuente en el arte contemporáneo y de vanguardia), no se limita a constatar la inadecuación categorial, sino que construye nuevas categorías o identifica clases emergentes de obras comparables. Carroll mismo reconoce esta práctica al mencionar ejemplos donde los críticos aíslan nuevas clases de obras, definiendo así marcos de referencia que hacen posible la evaluación. Pero la creación de estas categorías implica necesariamente establecer sus propósitos constitutivos y, por tanto, los criterios de logro para las obras que las instancian.

Esta labor categorial del crítico tiene dimensiones inherentemente historiográficas. Al construir nuevas categorías, el crítico debe informar al público sobre su naturaleza y explicar los objetivos que las definen. Para ello, se apoya en conversaciones del mundo del arte, en manifiestos, en declaraciones de artistas y curadores, y documentando y sistematizando prácticas artísticas emergentes. Esta mediación y articulación del valor, aunque orientada a la evaluación, inevitablemente documenta, legitima y fija en el discurso la emergencia de nuevas formas artísticas, funciones tradicionalmente asociadas al trabajo del historiador.

La participación activa del crítico en la identificación, articulación y frecuente invención de categorías artísticas y sus criterios de logro desdibuja la frontera entre crítica e historia del arte. Si el crítico actúa como agente que moldea el discurso sobre el valor artístico y determina qué prácticas merecen ser reconocidas como categorías legítimas, entonces está realizando un trabajo de construcción historiográfica análogo al del historiador que contextualiza y evalúa obras del pasado.

Resulta difícil sostener, entonces, que la evaluación razonada (o cualquier otra función considerada de forma aislada) constituye una línea divisoria fundamental entre el crítico y el historiador. Ambos nutren su trabajo de juicios estéticos (explícitos o implícitos) y ambos participan en la construcción y contextualización de las categorías mediante las cuales se organiza el discurso sobre el arte. La diferencia no radica en funciones constitutivas

⁴⁴ Agradezco a Esteban Ponce (Universidad Nacional del Litoral - CONICET) por señalar esta posible objeción durante el Coloquio de la Sociedad Argentina de Análisis Filosófico en octubre de 2025.

esencialmente distintas, sino en énfasis y orientaciones temporales que responden más a convenciones institucionales que a distinciones fundamentales.

(T1) Conclusiones

El análisis hasta aquí desarrollado ofrece una serie de consideraciones que entiendo relevantes sobre la crítica de arte y su relación con otras formas de discurso sobre el arte. En la teoría de Carroll, si bien la caracterización de la evaluación razonada como un ejercicio de identificación de categorías y logro artístico es valiosa, no resulta evidente que esta (ni ningún otro candidato) sea efectivamente el fin constitutivo de la crítica de arte.

La crítica ha desplazado sus prioridades desde la evaluación hacia la descripción, contextualización y mediación pedagógica, respondiendo a transformaciones en el mundo del arte, mas sin perder su identidad como práctica. El argumento de Carrier sobre la indiscernibilidad de las descripciones de arte muestra cómo la distinción entre crítica, historia y ficción es fundamentalmente contextual e institucional, no basada en características textuales inherentes, lo que socava la posibilidad de definir la crítica por rasgos constitutivos de los textos. Proyectos historiográficos como los de Venturi, Baxandall y Elsner señalan que las fronteras entre crítica e historia del arte son arbitrarias e ilustran cómo su cuestionamiento puede ser teóricamente productivo.

La conclusión principal es que la tensión entre familiaridad textual y convergencia metodológica, por un lado, y persistencia de fronteras disciplinares, por otro, lejos de ser problemática, permite a la crítica mantener una relación dinámica con disciplinas afines y adaptarse a las transformaciones del mundo del arte. Su indeterminación es una virtud epistémica.

Vale la pena retomar aquí una afirmación de James Elkins (2006):

La distinción entre historia del arte y crítica de arte sigue siendo válida. Dependiendo del punto de vista que se tenga sobre lo que David Carrier denomina “escritura sobre arte”, se podría argumentar que la historia del arte y la crítica son confusas o que sus límites no pueden trazarse con ningún grado útil de precisión. Yo diría que es fácil y útil distinguirlas, y que pueden separarse utilizando criterios institucionales, contextuales y comerciales⁴⁵.

Espero que mis observaciones en este trabajo apoyen la consideración de esta afirmación como estrictamente correcta. Es fácil (y en general útil) diferenciar entre crítica y “otros modos comparables de discurso” —paradigmáticamente, la historia del arte—, pero esa diferenciación está basada en criterios contextuales, tal como señala también el argumento de Carrier sobre la indiscernibilidad. Si consideramos, además, las observaciones de Baxandall, podríamos atender a los propósitos que fundan esa distinción (o su cuestionamiento) en casos específicos.

Cuando se le preguntó sobre la función actual de la crítica de arte, el crítico argentino Claudio Iglesias expresó un anhelo paradójico: que la crítica pierda progresivamente su función,

⁴⁵ James Elkins, *Art History versus Aesthetics*, 15. Traducción del autor.

propósito y utilidad hasta revelarse como un género literario. Según Iglesias, la crítica se fundamenta en el comentario de obras, e incluso en su relativa modestia, ha logrado construir sus propios rituales y su tradición:

Hasta que llegue el día en el que la crítica de arte pierda sentido por completo y así se emancipe (...), deberemos de vérnoslas con textos que cumplen distintos fines, que no son las más de las veces escritos por críticos pero que sin embargo se avienen a los requisitos del comentario interpretativo de una obra. Estos son los textos típicos que vemos a diario: textos de sala, textos de presentación, textos para catálogos, gacetillas de prensa, incluso reseñas de muestras: ¿qué son, si no son crítica?⁴⁶

Esta visión de la crítica emancipándose mediante la pérdida de su función (más que a través de la afirmación de un propósito constitutivo) parece responder a la exigencia que Edward Said planteó a los críticos: imaginar un futuro que trascienda la mera perpetuación profesional⁴⁷.

Para Said, la crítica opera en los espacios intersticiales entre culturas, discursos y disciplinas. El carácter intersticial de la práctica crítica requiere establecer perspectivas compartidas sobre la actividad: “así como las imágenes del pasado de nuestra disciplina, las imágenes del futuro, abducibles (en el sentido peirceano) o inferibles del presente (por mucho que permanezcan sin articular o implícitas) configuran lo que hacemos en el presente”⁴⁸. Reconocer el carácter intersticial y elusivo de la crítica de arte constituye simultáneamente un aprendizaje histórico y un proyecto de futuro.

Aunque las instituciones desempeñan un papel normativo en el desarrollo de la práctica, es precisamente en la resistencia de la crítica a cristalizarse como proyecto disciplinar donde se interpreta adecuadamente su pasado y se afirma su futuro. La ausencia de un fin constitutivo no debe entenderse como una carencia, sino como la condición que le permite mantener su capacidad de respuesta ante las transformaciones del arte y del mundo del arte, operando productivamente en las fronteras difusas entre evaluación y descripción, actualidad y pasado, proximidad y distancia.

Bibliografía

Fuentes primarias

1. Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). “2024 AICA International Labour Survey”. AICA, 2024. <https://aicainternational.news/cartography>
2. Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Estatuto de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) (2022). <https://aicainternational.news/new-indexstatutes-and-regulations#/statutes-of-the-aica-esp/>

⁴⁶ Claudio Iglesias y Gabriela Piñero, “Me encantaría que la crítica de arte perdiera cada vez más su función”, 181-182.

⁴⁷ Edward Said, “The Future of Criticism”, *MLN* 99, no. 4 (1984): 951-958, <https://doi.org/10.2307/2905511>

⁴⁸ Edward Said, “The Future of Criticism”, 958. Traducción del autor.

3. Baker, George, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Meyer, Robert Storr, Hal Foster, John Miller, y Helen Molesworth. "Round Table: The Present Conditions of Art Criticism". *October* 100 (abril de 2002): 200-228. <https://doi.org/10.1162/016228702320218475>
4. Baxandall, Michael. "The Language of Art History". *NEW LITERARY HISTORY*, 1979.
5. Carrier, David. *Artwriting*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987.
6. Carrier, David. "Introduction". En *Art Writing Online: The State of the Art World*, 1-15. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2022.
7. Carrier, David. *Writing about Visual Art*. Aesthetics Today. [Cleveland, Ohio?]: New York: School of Visual Arts; Allworth Press, 2003.
8. Carroll, Noël. "Art Appreciation". *The Journal of Aesthetic Education* 50, no. 4 (2016): 1-14. <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.50.4.0001>
9. Carroll, Noël. "Forget Taste". *Journal of Aesthetic Education* 56, no. 1 (1 de abril de 2022): 1-27. <https://doi.org/10.5406/15437809.56.1.01>
10. Carroll, Noël. *On Criticism*. 1. publ. Thinking in Action. New York London: Routledge, 2009.
11. Carter, Curtis L. "On Criticism by Carroll, Noël (Review)". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67, no. 4 (noviembre de 2009): 421-23. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2009.01372.1.x>
12. Charlesworth, JJ. "The Bureau-cratization of Judgement". Art on trial, 2021. <https://artontrial.com/the-bureaucratization-of-judgement/>
13. Danto, Arthur. "The Fly in the Fly Bottle: The Evaluation and Critical Judgment of Works of Art". En *Unnatural Wonders*, 355-68. Columbia University Press, 2017.
14. Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.
15. Dickie, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. 1. published. Ithaca, NY London: Cornell Univ. Press, 1974.
16. Elkins, James. "Art Criticism Is Too Easy". *New Art Examiner*. Octubre de 2018.
17. Elkins, James, ed. *Art History versus Aesthetics*. The Art Seminar 1. New York, NY London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
18. Elkins, James. "La crítica de arte, una definición". *infoлио*, no. 9 (2017). <http://www.infoлио.es/articulos/elkins/critica.pdf>
19. Elkins, James. *What Happened to Art Criticism?* 2nd print. Paradigm 13. Chicago, Ill: Prickly Paradigm Press, 2004.
20. Elkins, James. «Are Art Criticism, Art Theory, Art Instruction, and the Novel Global Phenomena?» *Journal of World Philosophy*, vol. 3, no. 1, junio de 2018. <https://doi.org/10.2979/jourworlphil.3.1.06>
21. Elsner, Jas. "Art History as Ekphrasis". *Art History: Journal of the Association of Art Historians* 33, no. 1 (2010): 10-27.
22. Fusco, Maria, Yve Lomax, Michael Newman, y Adrian Rifkin. "11 Statements Around Art Writing", 2011. <http://mariafusco.net/writing/11-statements-around-art-writing/>
23. Grant, James Eric. *The Critical Imagination*. First edition. Oxford Philosophical Monographs. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2013.
24. Hughes, Robert. *Nothing If Not Critical: Selected Essays on Art and Artists*. 1. ed. New York: Knopf, 1990.

25. Iglesias, Claudio y Gabriela Piñero. “‘Me encantaría que la crítica de arte perdiera cada vez más su función’. Entrevista a Claudio Iglesias”. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, no. 7, 2018, pp. 181-185.
26. Jeppesen, Travis. “Object-Oriented: Toward a Regeneration of Art Criticism as Literary Practice”. *Mousse Magazine and Publishing*, 28 de septiembre de 2022. <https://www.moussemagazine.it/magazine/toward-a-regeneration-of-art-criticism-as-literary-practice-travis-jeppesen-2022-2>
27. Khatib, Sami, Holger Kuhn, Oona Lochner, Isabel Mehl, y Beate Söntgen. “Critical Stances: An Introduction to The Stakes of Form”. En *Critique: The Stakes of Form*, 7-34. Critical Stances. Zurich: Diaphanes, 2020.
28. Krauss, Rosalind. “A View of Modernism”. *Artforum* (blog), 1 de septiembre de 1972. <https://www.artforum.com/features/a-view-of-modernism-213140/>
29. Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. 6. repr. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
30. Piñero, Gabriela. «Territorialidad, localía y derivas de lo político en América Latina: crítica de arte y escritos de artistas». *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, no. 11, 2020, pp. 3-17.
31. Said, Edward W. “The Future of Criticism”. *MLN* 99, no. 4 (1984): 951-58. <https://doi.org/10.2307/2905511>
32. Salanova, Marisol. *La Crítica de Arte en la Actualidad*. Akal, 2024.
33. Schumacher, Mary Louise. “Critics and Online Outlets Leading the Vanguard in Arts Writing”. *Nieman Reports*, Spring de 2018. <https://niemanreports.org/articles/the-artistry-of-visual-arts-writing/>
34. Somaini, Antonio. “Art history, aesthetics and art criticism”. En *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, editado por Matthew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass, y C.J.M. (Kitty) Zijlmans, 17-28. BRILL, 2012. <https://doi.org/10.1163/9789004231702>
35. Szántó, András. “The Visual Art Critic: A survey of art critics at general-interest news publications in America”. Survey Report. New York: National Arts Journalism Program (Columbia University), 2002.
36. Venturi, Lionello. *Historia de la Crítica de Arte*. Traducido por Julio Payró. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1949.