

CREATIVIDAD Y CRÍTICA DE ARTE

** ROMÁN DE LA CALLE DE LA CALLE*

This text analyses the different attitudes and tensions surrounding the binomial creativity-criticism. The existing polarity is exposed in the polemics between Wilde's characters in The critic as an artist. There the critic is considered, either as a mere philosophus whose work is based in a cognitive analyses of artistic work, renouncing all creative activity; or as an artifex whose criticism is an extension of the creative universe of original work. In this way, based on Jacobson's language communicative functions, creative potential and poetic dimension of critic activity is advocated whenever besides referential and metaoperative functions, the expressive aspect of the critic subject may be emphasized.

Si, en líneas generales, tuviéramos que traer a colación -con auténtica brevedad- la función de la crítica de arte, no dudaríamos en hacer nuestras las palabras de Giulio Carlo Argan cuando le asignaba la tarea básica de "hacer pensable el arte en el cuadro de una cultura moderna -a su vez estructural e históricamente crítica-, de manera que las manifestaciones artísticas no queden excluidas o arrinconadas en el sistema cultural activo".

Era consciente Argan de que las reiteradas crisis y las periódicas apelaciones a "la muerte del arte", no comportaban de forma necesaria -incluso cuando virtualmente pudiesen llegar a ser efectivas- la muerte de la crítica de arte, toda vez que, entre sus tareas, se hallaba justamente la de rendir cuentas de tales crisis, indagar sus motivos y rastrear sus efectos. La crítica de arte -reiteraba Argan- "no perderá su razón de ser mientras el criticismo, inseparable compañero de viaje de la modernidad, siga constituyendo la estructura maestra de nuestra cultura. De ahí que la crítica -añadía- mantenga su propio campo de acción, de modo que los valores cualitativos -de los cuales el arte siempre ha sido garante- no desaparezcan en el seno de una cultura sospechosamente cada vez más caracterizada por la preponderancia de lo cuantitativo. De ahí -en resumidas cuentas apostrofaba- que la crítica de arte deba prioritariamente colaborar para que, en medio del ritmo precipitado, impuesto por las informaciones de masa, sean aún posibles las atribuciones de valor, los actos de consciencia, las formulaciones de juicio y las opciones selectivas"⁽¹⁾.

Desde tal óptica, apelando tanto a la autonomía de la crítica como a su complementación funcional con el arte, Argan insistía -de manera reiterada, en unas jornadas dedicadas precisamente al tema de la "Creatividad en la Crítica de Arte"- en el papel de la crítica como salvaguarda de los juicios de valor.

La cuestión de las relaciones entre la creatividad y la crítica de arte es, sin duda, un recurrente "leitmotiv" que difícilmente pierde su actualidad y cuyas derivaciones penetran asimismo en múltiples vertientes del hecho artístico. Ahora bien, llevadas a su extrema formulación, a menudo se han bipolarizado las nociones de creatividad y de criticidad, como si la primera -en cuanto innovación valiosa- facilitase, a *fortiori*, el momento culminante y caracterizador de las manifestaciones artísticas, mientras que la segunda -en cuanto mediación cognoscitiva y determinación axiológica- hiciera exclusivamente lo propio respecto a las modalidades asumidas por la crítica de arte.

Quizás se olvida, con tal simplificación, la vigencia de un principio de reciprocidad que, de algún modo, podría rastrearse en los orígenes mismos de la modernidad: por una parte, que las manifestaciones artísticas, en su potencial creativo, implican ya los correspondientes factores de criticidad, y paralelamente, por otro lado, que la propia existencia y el reconocimiento de toda propuesta artística reenvía, a su vez, a un discurso que la reconozca, fundamente y legitime como tal.

En realidad junto a la fenomenología del objeto artístico se ha desarrollado -como ineludible *pendant*- la fenomenología de la experiencia estética, centrada en el análisis descriptivo de la obra como objeto estético. Pero no se ha acentuado, con igual persistencia e idéntica correlación, ese nexo de reciprocidad al que hemos aludido y que nos lleva consecuentemente a considerar también el objeto artístico como objeto de conocimiento, desde la perspectiva de la crítica de arte.

De hecho convendría, pues, tener en cuenta, desde un principio, ese juego de declinaciones que afecta directamente a las modalidades de existencia de toda propuesta artística: (a) como objeto artístico, considerado en sí mismo; (b) como objeto estético vivenciado en la experiencia estética; y (c) como objeto de conocimiento encuadrado en el proceso constructivo del discurso crítico. Y ello sin olvidar que dichas modalidades mantienen y desarrollan precisamente un engranaje común de articulaciones, toda vez que tanto la actividad que da lugar al objeto estético, como aquella que conduce a la elaboración del discurso crítico pueden entenderse, en sus líneas generales, como efectos pragmáticos de la propia obra de arte. Es decir, que el objeto artístico conlleva en sí mismo -*in nuce*- ambas apelaciones: la exigencia de ser justamente abordado desde la óptica de la experiencia estética⁽²⁾ y la de generar paralelamente su propia exigencia de fundamentación legitimante⁽³⁾.

Por ello subrayábamos que tanto dicha experiencia estética como el mencionado quehacer crítico no son sino -desde esta perspectiva- otros tantos "efectos pragmáticos" de la existencia de la obra de arte, o, lo que es lo mismo, diferentes estadios ineludibles de un proceso articulado y en estrecha interdependencia. Si el objeto artístico apela, de manera bifronte, a la experiencia estética y al discurso crítico que promueve, éstos a la vez surgen "a propósito de la obra" y se despliegan paralelamente a ella, como sendos "boomerangs" que mantienen correspondencias biunívocas con su propio origen.

Sin el punto de partida del objeto artístico -el "a propósito de la obra", que nos recuerda eficazmente Jean-François Lyotard- no hay, consecuentemente, experiencia estética ni génesis del discurso crítico, pero sin éstos el objeto artístico no iría

tampoco más allá de ser considerado en su estricto estatuto físico -en cuanto que mera "cosa"-, lo cual en ningún caso haría justicia alguna a su particular existencia artística.

Precisamente, en el marco de este nexo pragmático, convendrá considerar de manera conjunta las nociones de creatividad y de criticidad, quizás más estrechamente interconectadas de lo que, a primera vista, pudiera parecer, ya que si la creatividad conlleva siempre el consabido sustrato crítico, la actividad crítica en cuanto tal -como efecto pragmático de la obra- no tiene por qué ceder en su respectiva autonomía, supeditándose a la paráfrasis o a la mimetización especular del objeto artístico, antes al contrario puede sumir -motivada justamente por aquel "a propósito de la obra" que desencadena y da sentido a su existencia- los retos de apertura y experimentalidad capaces de aportar a su perfil crítico las exigencias creativas necesarias a su operatividad, no sólo como construcción de lenguaje y como discurso, sino asimismo a través del posible juego de intervenciones que, como "crítica en acción", puede desarrollar.

Ciertamente no siempre la obra, en sus "relaciones de aparición", se muestra del mismo modo. No siempre es locuaz, no siempre "habla". A menudo incluso puede ser sumamente silenciosa y sus signos constituyentes presentarse, críticamente, casi con total mutismo. Sin embargo la obra "siempre da que hablar": sus signos son como otros tantos jeroglíficos que, a su vez, remiten incluíblemente a un discurso sobre jeroglíficos. Y ese es -en palabras elocuentes de Cesare Milanese- el instante básicamente crítico, nacido y exigido desde la obra, que directamente apela y desencadena la creatividad de la crítica, por que la obra es tal en cuanto provoca un discurso en torno a sí misma, no simplemente aditivo, reformulador o complementario, sino paralelamente abierto a lo posible. De ahí la, ya apuntada, *correspondencia biunívoca* entre crítica y obra. El interno discurso de la obra, en su potencialidad, provoca un metadiscurso, no exento -sino más bien celoso- de su propia autonomía, que exige sus derechos y su particular radio de acción creativa.

Podría afirmarse, desde este enfoque, que el aparato de la creatividad de la obra y el aparato de la operatividad de la crítica -precisamente en la medida que se hallan aquí en plena correspondencia: creatividad artística y operatividad crítica- se condensan, pragmáticamente, en una "noción ampliada de la obra", mucho más compleja que la estrictamente utilizada en sentido ordinario, cuando objeto artístico y discurso crítico aparecen, sin más, como netamente distanciados en su diferenciación⁽⁴⁾. Y será en este contexto redefinido de relaciones entre obra y discurso donde nos interesará movernos.

Pero decíamos, al principio, que el tema de la creatividad de la crítica de arte "guadaniza" de forma recurrente, aflorando de manera alternativa y con distinta gradación de intensidad en situaciones históricas dispares. Hoy sigue siendo, ciertamente, una cuestión álgida y actualizada. Y las opciones extremas no han dejado sin embargo de estar vigentes.

Quizás convenga recordar, aunque sea con aconsejable brevedad, aquella dualidad clara y drásticamente formulada por Benedetto Croce, en un conocido ensayo suyo, cuando oponía entre sí las concepciones del crítico como *artifex additus*

artificii y como *philosophus additus artificii*, rechazando la primera de las alternativas posiblemente porque él mismo planteaba su tarea como "la de reproducir en una nueva forma, pero equivalente, la obra del poeta o del artista" y, en consecuencia, la entendía como simple duplicado efectuado en otro medio, es decir como estricta traducción, como juego de variaciones que a lo sumo podía dar lugar a otra obra de arte en cuanto réplica de la primera. Es decir, como repetición más o menos mimética.

Frente a tal posibilidad, la opción distinta del crítico como "philosophus additus artificii" sustentada por Croce, quedaba respaldada a partir de la búsqueda de una concepción general del arte que fundamentase los juicios de valor, en connivencia con la historia y con la teoría, pero evitando caer -como él mismo subrayaba reiteradamente- tanto en los vicios de los historicistas, como en los del esteticismo. A fin de cuentas, se trataba en su caso, como es bien sabido, de arbitrar el ejercicio de la crítica sobre la definición del arte como intuición-expresión⁽⁵⁾.

Pues bien, dejando ahora a un lado tanto el contenido específico de aquella concreta concepción croceana del arte, que respaldaba su formulación del crítico en cuanto "philosophus additus artificii", como también su peculiar modo de interpretar, casi mecánicamente, la versión del "artifex additus artificii", posiblemente sí que podamos recoger aquí, *mutatis mutandis*, en su formalidad general, esa doble opción como alternativa analizable.

Sin duda la postura históricamente paradigmática que -incluso en la actualidad, cuando se arguye en favor de una creatividad radical para la crítica de arte- se sigue trayendo obligadamente a colación, es la defendida por Oscar Wilde en su obra *El Crítico como Artista*⁽⁶⁾, diálogo en dos partes, sostenido entre los personajes Gilberto y Ernesto, en el cual un tanto socráticamente -frente a la acentuada sorpresa y admiración de Ernesto- la voz del propio Oscar Wilde se encarna directamente en las drásticas, vivas, irónicas, apasionadas y paradójicas propuestas que Gilberto va desgranando de forma encadenada en relación a la figura del crítico de arte, a la que aborda desde dos perspectivas: el crítico como artista y el crítico como intérprete.

En tal sentido no queremos pasar por alto las observaciones de Oscar Wilde cuando relaciona la facultad creadora y la facultad crítica. Veamos testimonialmente algunos fragmentos del citado diálogo.

Ernesto: "La facultad creadora es más elevada que la crítica. En realidad no puede establecerse parangón entre ambas.

Gilberto: Por supuesto, la antítesis entre ellas es enteramente arbitraria. Pero justamente por el hecho de que sin la facultad crítica no existe, en absoluto, creación artística digna de ese nombre. (...) Quien no posee facultad crítica no puede crear arte. (Es clave) la importancia del elemento crítico en toda labor creadora". (...)

Gilberto: "Nunca ha habido una época creadora que no haya sido también crítica. Porque es la facultad crítica quien inventa formas nuevas. La creación (sin crítica) tendería a repetirse".

Pero Oscar Wilde no sólo atiende a esa correlación entre creación y crítica en el proceso de la producción artística, sino que asimismo hace lo propio al referirse

al quehacer crítico, dejando bien sentado el alcance de sus propuestas.

Gilberto: "Sin duda, la crítica es en sí misma un arte. Y así como la creación artística implica el funcionamiento de la facultad crítica, y, en realidad, sin ella no puede decirse que exista, así también la crítica es verdaderamente creadora en el más elevado sentido de la palabra. La crítica es, realmente, creadora e independiente a un tiempo.

Ernesto: ¿Independiente?

Gilberto: Sí, independiente. La crítica no debe ser juzgada por ningún mezcuiño patrón imitativo o de semejanza, del mismo modo que no debe serlo la obra del poeta o la del escultor. El crítico está en la misma relación con la obra de arte que critica que el artista con el mundo". (...)

Gilberto: "En realidad, yo llamaría a la crítica una creación dentro de una creación. (...) Más aún, yo diría que la crítica más elevada, siendo la forma más pura de la impresión personal, es, a su modo, más creadora que la creación, ya que tiene menor relación con todo patrón externo a sí misma, y es, en rigor, su propia razón de existir (...): es un fin en sí misma y para sí misma. Ciertamente, jamás se ve trabada por cualesquiera cadenas de verosimilitud". (...)

Gilberto: "La crítica del tipo más alto (...) trata la obra de arte simplemente como un punto de partida para una nueva creación. No se limita a descubrir la verdadera intención del artista y a aceptarla como definitiva". (...)

Ernesto: "La crítica más elevada, pues, es más creadora que la creación, y el objetivo esencial del crítico es ver el objeto tal como no es realmente en sí mismo. Esta es tu teoría, me parece ¿verdad?

Gilberto: Sí, ésa es mi teoría. Para el crítico, la obra de arte es, simplemente, una sugestión para una nueva obra propia, que no necesita de modo forzoso semejanzas evidentes con aquello que critica. (...) Así el crítico se acerca a la obra que critica en forma que nunca es imitativa, y parte de cuyo encanto puede consistir realmente en el repudio de la semejanza, y nos muestra de esta manera no sólo su sentido sino también su misterio, y, transformando cada arte en literatura, resuelve de una vez por todas el problema de la unidad del arte".

La extensa cita de Oscar Wilde nos ha parecido imprescindible porque caracteriza clara y elocuentemente la versión más radicalizada, en sí misma, del "artifex additus artificii", postura que, por supuesto, sigue contando con numerosos partidarios⁽⁷⁾.

Pero, como hemos apuntado, el texto de Oscar Wilde no sólo aborda la vertiente del "crítico como artista" sino que también hace lo propio respecto al planteamiento del "crítico como intérprete"; eso sí, considerándolo, por una parte, como una modalidad inferior de crítica y, por otra, enfatizando paralelamente el relevante papel que la propia personalidad del crítico debe desempeñar en ese juego, no menos crítico y creativo, de la interpretación.

Atendamos, pues, aunque ahora mucho más escuetamente, a ciertos fragmentos del diálogo.

Ernesto: ¿No suele ser también el crítico un verdadero intérprete?

Gilberto: Sí. El crítico puede ser intérprete de la obra, si quiere serlo. Puede pasar de su sintética impresión de la obra de arte como un todo a un análisis o

expresión de la obra misma. Y en esa esfera inferior puede desarrollar planteamientos de gran interés. Con todo, su objeto no será siempre la explicitación sin más de la obra de arte. Podrá intentar, más bien, ahondar su misterio. (...) El crítico puede ser, sin duda, un intérprete, pero no será intérprete en el sentido de limitarse a repetir en otra forma un mensaje puesto en sus labios para su transmisión. (...) Sólo intensificando su propia personalidad puede interpretar el crítico la personalidad y la obra de los demás, y cuanto mayor es la fuerza con que esta personalidad interviene en la interpretación, tanto más real se vuelve ésta, tanto más satisfactoria, tanto más convincente y veraz.

Ernesto: Pero yo diría que la personalidad puede ser un elemento perturbador para la interpretación crítica.

Gilberto: No. Es un elemento de revelación. (...) El crítico es quien nos muestra una obra de arte en una forma distinta a la de la obra misma. Y el empleo de nuevos enfoques y materiales es un elemento crítico así como creador. (...) Es evidente que la personalidad es esencial para toda interpretación, porque se convierte en parte de ella. Y como el arte surge de la personalidad, sólo puede serle revelado a la personalidad, ya que de la conjunción de ambos -arte y personalidad- surge la crítica interpretativa exacta".

Diríase, en consecuencia, que Oscar Wilde mantiene en ambas modalidades del ejercicio de la crítica de arte que comenta, la conjunción de lo que él mismo denomina, de manera abreviada, "facultad creativa" y "facultad crítica". Sin embargo, mientras en la versión del "crítico como artista" hace reiterado hincapié en la "vertiente productiva" de la creatividad -el desarrollo de una creación propia a partir de la obra- en la versión del "crítico como intérprete" presta especial atención a la "vertiente expresiva" de la creatividad, es decir, al culto de la propia personalidad como elemento clave de la interpretación de la obra.

Así, si la autonomía e independencia de la "crítica como creación" implicaba a ultranza el eclipse de la función referencial y la obra se presentaba simplemente como punto de partida, en los planteamientos de la "crítica como interpretación" la salvaguarda de la función referencial, entendida no obstante en forma muy particular -"ahondar su misterio", "mostrar la obra de manera distinta a la obra misma"- se presenta explícitamente acompañada por el abierto culto a la función expresiva. Diríase que la adición de ambas funciones -la referencial y la expresiva- abre las puertas, en el "a propósito de la obra", a la lectura transformadora, que nace directamente de la experiencia estética, para generar a su vez el discurso crítico.

Claramente, en el caso de Oscar Wilde, el enjuiciamiento crítico, más que vincularse a la formulación de juicios de valor, corre parejo a la capacidad de la propia obra para "hacer hablar de sí misma", para motivar metadiscursos críticos como extensiones pragmáticas de su existencia, bien sea en la versión radicalizada del "crítico como artista" o en la del "crítico como intérprete", aunque en ambos casos creatividad y criticidad encarnan los dos parámetros auspiciados conjuntamente por Oscar Wilde, desde su propio esteticismo⁽⁸⁾.

¿Cómo plantear ahora -manteniendo la atención puesta en la dualidad formulada por Benedetto Croce respecto a la crítica- la otra cara de la moneda? Porque,

sin duda, es fácil caer en el esquematismo simplificador que correlaciona la versión del "artifex additus artificii" con la vivaz fluencia del pensamiento divergente, con la creatividad sin más, mientras se vincula la versión del "philosophus additus artificii" con el pensamiento convergente, con el corsé de una pauta metológica crítica.

Tal adscripción dicotómica es, por cierto, más frecuente de lo que cabe suponer. Y no quisiéramos decantarnos hacia ese juego de simplificaciones. Dicho de otro modo, ¿cabe plantear el papel del crítico como "philosophus additus artificii", dando franca cabida en su quehacer tanto a la criticidad como a la creatividad? ¿Puede ir la creatividad, en la crítica de arte, más allá de las necesarias e ineludibles exigencias que como "género literario" comporta?

Al encabezar estas reflexiones con la referencia a Giulio Carlo Argan, recordando que adscribía a la crítica la tarea de "hacer pensable el arte dentro del contexto de la cultura", no olvidábamos tampoco que la expresión "hacer pensable", referida al ejercicio de la crítica de arte, apuntaba directamente -de acuerdo con sus supuestos- a la elaboración de discursos de carácter descriptivo, interpretativo y evaluador de las obras, acentuando incluso, como ya subrayamos, la vertiente axiológica, convertida así en clave de bóveda del quehacer crítico.

Justamente en esa línea que vincula estrechamente entre sí los sistemas de referencia estético-filosóficos y los de la tradición histórico-cultural (es decir historia y teoría referidas al hecho artístico) como bagajes imprescindibles de la crítica de arte, podría ejemplificarse una versión *flexible* del crítico como "philosophus additus artificii". Y es traída a colación esa *flexibilidad* en la medida en que la historia de la crítica no ha dejado de apuntar la serie de internos conflictos que esta "disciplina" ha acumulado, los cuales podrían resumirse -en formulación esquemática de Omar Calabrese- siguiendo las siguientes líneas:

"(a) Existe un conflicto entre la crítica de arte como discurso evaluador de la obra y la crítica de arte como discurso descriptivo (y/o interpretativo) de la misma.

(b) Existe un conflicto a propósito de la base objetiva o subjetiva del discurso crítico-artístico.

(c) Existe un conflicto sobre la pertinencia de los métodos en la crítica de arte.

(d) Y, por fin, son también conflictivas las relaciones entre crítica e historia (o, respectivamente, crítica como contemporaneidad entre producción e interpretación de la obra y crítica como historia de sus distintas interpretaciones y descripciones)"⁽⁹⁾.

Manteniéndonos en el horizonte de tal conflictividad, y no olvidándola, en la medida que es de hecho inseparable de las mismas condiciones de posibilidad de la crítica, se trataría ahora de preguntarnos no tanto por las *funciones institucionales del hecho crítico* -algunas de las cuales ya han sido apuntadas a lo largo de estos epígrafes, tales como las de describir, mediar, interpretar, valorar, legitimar, fundamentar o recrear- como por las *funciones comunicativas del texto crítico*. Lo cual nos ubicaría ya en parámetros próximos al dominio del lenguaje. Pues si el quehacer crítico trata de "hacer pensable el arte en el contexto del sistema cultural vigente", lo hace precisamente a través de la construcción de sus propios discursos.

Al fin y al cabo, si las funciones institucionales del hecho crítico son viables,

lo son justamente -y de manera especial, aunque no exclusiva- a través de aquellos textos que elabora la concreta operatividad crítica, los cuales, por supuesto, son capaces de desempeñar todo un plexo de *funciones comunicativas*.

Pues bien, nuestra propuesta radica en relacionar creatividad y criticidad a través de las funciones comunicativas virtualmente incorporadas al lenguaje de los textos críticos, como efectos pragmáticos de las propias obras.

No en vano ya vimos cómo las reflexiones de Oscar Wilde, en cierta medida, apuntaban en dicha dirección -aunque no como estrategia demostrativa fundamental- al matizar, él mismo, que el "crítico como artista" eliminaba drásticamente las funciones referenciales y acentuaba sustitutivamente la función estética o artística en el seno del despliegue crítico, mientras que el "crítico como intérprete", manteniendo, a su modo, la función referencial, la complementaba, de forma compensatoria, con la función expresiva.

Por otro lado, es ya canónico el breve pero fundamental trabajo de Roman Jakobson -*Lingüística y Poética*⁽¹⁰⁾- en el cual sistematizó agudamente, para referirlas al texto poético y generalizarlas luego al arte, las funciones comunicativas del lenguaje. Ahora bien -dejando a un lado, en la medida de lo posible, la carga de su formalismo- así como Jakobson desarrolló sus planteamientos preguntándose "¿qué es lo que hace que un texto sea un texto poético?" (centrando su respuesta en la dominancia ejercida por la "función poética", a través de sus concretas relaciones con las demás funciones), cabría también -por nuestra parte- hacer lo propio, partiendo de su concepción comunicativa del lenguaje, pero interrogándonos, en este caso, acerca de "¿qué es lo que hace que un texto sea un texto crítico?".

Y ello no sólo para aproximarnos a un cierto desvelamiento de la *naturaleza funcional* de los textos críticos -como paso previo y obligado- sino además para poder preguntarnos asimismo, desde tal perspectiva, si las estrategias creativas son acaso patrimonio asumible exclusivamente por "determinadas" funciones comunicativas del lenguaje y no por otras, tal como parece a veces deducirse, *a priori*, de ciertas concepciones de la crítica de arte. O si, por el contrario, criticidad y creatividad son, en realidad, parámetros combinables a través de múltiples opciones y estrategias comunicativas. Todo lo cual nos aproximaría ya, suficientemente, al núcleo de cuestiones que nos vienen ocupando, como para poder decantarnos ante el concreto tema de si sólo el crítico como "artifex" o también el crítico como "philosophus" -por seguir utilizando la doble cualificación croceana, quizás ya como simples rotulaciones distintivas- pueden disponer, en su respectivo beneficio operativo, de las disponibilidades adscribibles a la creatividad como innovación valiosa.

Somos conscientes de que el hecho de perfilar, a partir del horizonte comunicativo, la estructura de la naturaleza funcional del texto crítico puede implicar, paralelamente, la propuesta de una concepción quizás sistemáticamente más restrictiva de la crítica de arte. Pero aceptamos plenamente tales riesgos.

Comenzaremos -siguiendo a Roman Jakobson- por subrayar formalmente la no igualdad de relevancia de las diversas funciones comunicativas desempeñadas por las distintas tipologías de textos, con lo cual admitimos tanto la existencia de un *principio de articulación* y de *jerarquía* entre dichas funciones, como la obligada intervención de un *criterio de dominancia*. De ahí que en una especie de inicial

diferenciación quepa hablar también en los textos críticos de *funciones dominantes* junto a otras funciones de carácter regulativo más que subsidiario, pero no por ello intrascendentes.

Asimismo será útil recordar el *principio de coexistencia* en esa multiplicidad de funciones, ya que unas no tienen por qué excluir aleatoriamente la presencia y la acción de las otras, puesto que todas ellas son pertinentes, como otro tanto ocurre respecto a la presencia de los *factores* que integran y constituyen la situación comunicativa⁽¹¹⁾.

Si, como es sabido, Jakobson caracterizaba el *texto artístico* mediante la dominancia de la función poética, articulando su despliegue en el ámbito de las demás funciones, que asumían así papeles de complementación, ahora en relación al *texto crítico* se trataría, a nuestro modo de ver, de traer a colación la dominancia conjunta de las funciones referencial y metalingüística, mientras que las funciones expresiva, apelativa y poética asumirían perfiles "regulativos" en su estrecha vinculación con las primeras⁽¹²⁾.

Pero aportemos brevemente algunas observaciones descriptivas respecto a tales funciones, en su adscripción a los textos críticos.

(a) *La función referencial.*

Es definida a partir de la virtual relación establecida entre el texto y el contexto al que éste se refiere, como factor involucrado en la comunicación. Sin embargo tal función, en su "transitivo" papel, no sólo apunta -como de manera reductiva, a menudo, se establece- a la propuesta artística como referente, sino que supone, por una parte, una constante conexión con el hecho artístico en su globalidad y, por otra, no deja de hacer otro tanto en relación a la historia y a la teoría que, en su entorno, el objeto artístico reactiva, transgrede o genera. Se trataría por tanto de mantener una total apertura y mayor matización en la manera de entender ese "contexto referencial", tanto en su vertiente cognoscitiva como en el proceso de elucidación de aquellos sentidos y valores que a su través se fijan y transmiten en el marco de la cultura.

Pero no olvidemos que esa función referencial desempeñada por la crítica conlleva no sólo mediaciones y momentos (que posteriormente estudiaremos) sino que también provoca toda una tarea transformadora, donde teoría y práctica están estrechamente interconectadas, ya en el simple hecho de abordar el objeto artístico como *objeto de conocimiento*.

De ahí que no quepa creer en un referencialismo espontáneo, ingenuo o mecánico que propicie, sin más, la transparencia inmediata de cualesquiera claves de la propuesta artística, dejando a un lado mediaciones conceptuales, históricas o apreciativas. Es más, conviene resaltar aquí, de nuevo, todo lo que de "construcción" propia implica el texto crítico, como faceta productiva que, en realidad, desborda y va mucho más allá de la estricta urdimbre lingüística. Piénsese, por ejemplo, en la labor de la crítica como articuladora de teorías, en su preformación histórica o en la consolidación militante de determinadas poéticas. No tendría sentido, pues, escindir dicha función referencial de tal radio de acción múltiple, eminentemente pragmático.

(b) La *función metalingüística* como "metaoperativa".

Sin duda nos interesa en esta función matizar especialmente su alcance, por los posibles equívocos a que puede dar lugar en el conjunto de relaciones entre el texto crítico y las propuestas artísticas.

Si ya en la crítica literaria la superposición escalonada de los "lenguajes" (el del texto literario y el del texto crítico) puede dar lugar a evidentes reduccionismos formalistas, si se olvidan las diferentes dimensiones de producción de sentido que en ambos niveles existen, con mayor motivo una directa extrapolación mecánica de dicha dualidad al campo de las artes plásticas podría incrementar sin más tales sesgos de unilateralidad.

Por ese motivo, una vez entendido el planteamiento de superposición de niveles que la relación entre el comúnmente denominado "lenguaje objeto" y "metalenguaje" suponen, y entendiendo la formulación de esta función metalingüística como relación del texto crítico con las articulaciones propias y autónomas de la conformación de las propuestas artísticas (que Jakobson matizaba como "códigos"), deberíamos no sólo ampliar el espectro de la actividad de esta función más allá del lenguaje, sino cualificarla además de manera extensiva como "función metaoperativa".

Y ello precisamente porque el texto crítico, en su acción, no sólo se ocuparía de atender a las claves autónomas de composición (al desarrollo del lenguaje artístico) sino también a las estrategias de conformación y génesis global de la obra en todas sus dimensiones, ya que el programa de la obra (su interna "poética") va más allá de su estructura formal. Dado que la función en cuestión centra su actividad en dicho entorno ampliado, bien podríamos hablar, por tanto, de una función metaoperativa y no sólo (reductivamente) metalingüística⁽¹³⁾. No en vano, en ese concreto sentido, cabe afirmar -como nos recuerda Mikel Dufrenne- que las manifestaciones artísticas adquirirían en cualquier caso un carácter supralingüístico⁽¹⁴⁾.

Sólo con estas cautelas y revisiones nos sería dado el recurso a aceptar la codominancia de esta función en la crítica, paralela a la función referencial, en cuanto que los juegos de lenguaje que se articulen en el texto crítico vendrían, en última instancia, no sólo a "referirse a" las propuestas artísticas, sino a desvelar, desde otro nivel, las claves de su articulación operativa, lo que implicaría no sólo un intervalo de *distanciamiento* analítico, descriptivo, legitimador, etc., sino sobre todo un *operar* (para transformar en otros medios expresivos, con sus regulaciones y estrategias) sobre y a partir de la operatividad específica de la obra.

Insistimos que, por tal motivo, preferimos hablar de *metaoperatividad*, teniendo en cuenta que sus objetivos, instrumentos y efectos pueden quizás mantener "correspondencia biunívoca" con los de las propuestas artísticas, pero a *priori* no tienen por qué obligatoriamente identificarse entre sí. De ahí su mutua autonomía, a pesar de considerarse el texto crítico como una de las consecuencias pragmáticas de la existencia de la obra de arte⁽¹⁵⁾.

(c) La función apelativa o conativa.

El texto crítico es portador de una intencionalidad no sólo constructiva, sino que también visita los lindes de la persuasión. Es sin duda ya un viejo lugar común, vinculado a sus propios orígenes, la citación del papel mediador de la crítica. Y es en el contexto de tal vertiente donde tendrá cabida la función apelativa. Aunque, por supuesto, no de una manera ingenua ni automáticamente entendida, sobre todo siendo conscientes de los habituales medios a través de los que se desarrolla el ejercicio de la crítica. Pero aquí no vamos a retomar el tema de los medios de comunicación de masas, de su impacto y eficacia o de la subrepticia y escasa atención que, como tales, conceden, por lo general, al arte y a su estudio crítico. Exclusivamente nos limitamos a recordarlo en este punto, dado la indudable trascendencia de tales medios en nuestro sistema cultural.

Sin embargo es, en principio, obligado tener en cuenta las posibilidades argumentales, persuasivas o de incitación que a un texto crítico le es dado desarrollar. Pues no sólo informa de la realidad artística a través de la acción "constatativa" de sus enunciados, sino que además existe toda una vertiente de locuciones "performativas" en su repertorio, mediante las cuales quedan implicadas determinadas acciones. No en vano en los estudios del lenguaje ordinario se habla de actos "ilocutorios" (aquéllos que implican "hacer algo al decir": admitir, preferir o seleccionar) y de actos "perlocucionarios" (los tendentes a "conseguir algo al decir": convencer, motivar, persuadir) para subrayar tal vertiente activa, con todas sus estrategias retóricas, en el seno de los procesos comunicativos.

Sería desmedido, por tanto, no atender a la presencia de esta función conativa en el texto crítico a la hora de interpretar, valorar, legitimar o polemizar en la toma de posición respecto a las cualidades, méritos y planteamientos de los proyectos artísticos.

En la medida en que *-sensu stricto-* no hay "crítica objetiva", tampoco hay "crítica neutral", aunque sí grados de militancia, como ya dejó bien sentado, y con el debido apasionamiento, Baudelaire. Y esa virtual acción conativa del texto crítico frente al lector no sólo apunta referencial y metaoperativamente hacia el objeto artístico, su interna poética o su transmisión de sentidos, sino que a su vez hace lo propio también en relación a sí mismo: intenta hacer entrar al lector en el engranaje conceptual del propio texto, con sus recursos descriptivos, analíticos o evocadores y hasta de seducción, potenciando su propia "escritura".

De este modo puede el texto crítico enmascarar sus juegos referenciales haciendo que las obras -a modo de ejemplo- vengan como a "documentar" la reflexión estética desarrollada, validando de esta manera el hilo del discurso, autolegitimándose. No centrándose así, ya tanto, sus referencias en el objeto artístico como en torno a las tesis y la ideología sustentadas en el propio texto, entablándose un curioso maridaje: si el texto remite al objeto, éste a su vez puede parecer que acaba remitiendo de nuevo a aquél.

En ese juego de intercambios, a veces sutilmente referenciales y de mutuas legitimaciones -entre crítica y obra-, se va gestando y consolidando, colateralmente, la función conminatoria ante el sujeto receptor, auspiciando su respectiva decisión participativa.

(d) *La función expresiva.*

Sin duda se trata de algo más que de apuntar aquí, en relación al texto crítico, el consabido dato de la caracterización de la autoría y los resultados del propio hacer. Existe en la acción crítica una marcada vertiente apreciativa y preferencial que no se da tan sólo de soslayo, sino que conjuntamente sitúa y define al sujeto del/en el texto, subrayando a cada paso todo un juego de ausencias y presencias. De este modo "se colorea" informativamente la vertiente referencial mediante la paralela "institucionalización de la subjetividad" -como le gustaba reconocer a Roland Barthes- en el propio quehacer constructivo de la crítica.

El texto crítico, incluso al hablar de la obra -de lo otro- habla de sí. Pues sólo asumiendo precisamente el componente subjetivo, contando con él y con lo que ello comporta de historia, experiencias y apuestas personales, es posible dialogar con la obra, para luego hacerlo a partir de ella.

De ahí que en toda referencia crítica vaya también hilvanada la expresión: ver, comparar, responder, cuestionar, suponen el ejercicio de la mirada, la actitud interrogativa y el constante replanteamiento realizados en un trayecto irrenunciable que se abraza al hilo del propio discurso y de la construcción textual, intentando "bailar con sus propias sujeciones" para mejor trenzar una red de sentido donde se derrama, explícita y formula la sanción crítica frente a la obra, con su propia articulación, su mundo y su autónomo despliegue. Por eso se nos manifiesta en el texto crítico la presencia expresiva del sujeto que habla, con su "apuesta fatal" (Dobrovsky), con su compromiso militante (Sartre) o con su sorprendente juego esteticista (Wilde).

No se olvide que, a las solicitaciones de la obra, el crítico responde con su propuesta, con su construcción. Y entre ambas obras no cabe hablar de mera exterioridad sino de íntima complementación, dentro de una cadena de sentidos. Y en ese enlace interminable se incardina la expresión del texto.

La expresividad y el gusto del crítico van unidos a su propia competencia -nos recordaba Lionello Venturi- y su quehacer crítico necesita tanto de la sensibilidad como de las ideas, elementos que dicho autor no oponía entre sí sino que más bien se obstinaba en correlacionar, afirmando que "la sensibilidad es insuficiente por sí misma para formular juicios, hasta que no se transforma, como tal, en un organismo de ideas; pero cuando las ideas son determinantes y claras, la sensibilidad debe volver a la carga y ser capaz de ir más allá de las propias ideas, para preparar el desarrollo de otras nuevas. Y ese ritmo -base de la actividad crítica- debe continuar al infinito"⁽¹⁶⁾.

(e) *La función poética*

Es, en las investigaciones de Jakobson, la clave fundamental del texto artístico, entendido como mensaje concentrado en sí mismo, permanente acentuador de su autorreferencialidad. De ahí la riqueza de su ambigüedad y la persistente atención que exige sobre su propia reificación, que no en vano ha sido calificada como hipóstasis del significante⁽¹⁷⁾.

Ahora bien, si se acepta como "función poética" esa renuente autostrucción y remisión a sí mismo del objeto artístico, se trataría paralelamente de no relegar -al menos cuando nos movemos en el ámbito de las artes plásticas- la rica diversidad e interrelación de niveles que orgánicamente genera, es decir sin dejar entre paréntesis el carácter translingüístico de la obra, de manera que cuando la función poética enfatiza su *intransitividad* no comparte, de rechazo, cerrar los ojos a su virtual *trascendencia*.

En el fondo la cuestión consistiría en no confundir, sin más, "trascendencia" (de sentido) y "transitividad" (de significación). Si por evitar que se "transite" por el objeto artístico -para utilizarlo, por ejemplo, como simple medio de comunicación o como documento- se recurre a hipostasiar a ultranza su intransitividad, cercenando su consustancial trascendencia, diríamos que el formalismo traslada, escuetamente, el problema de un extremo a otro.

Por eso la "remisión a sí mismo" deberá interpretarse como insistente autostrucción pero a través de todas las instancias que posibilita su trascendencia. Y ello no sólo en el nivel de la conformación de sus recursos sensibles y estructurales, sino en la síntesis que supone la existencia del *mundo* propio de la obra, como un todo.

¿Cabe, en consecuencia, hablar también del alcance de la función poética respecto al texto crítico?

Sin duda la autonomía de la crítica, "a propósito de la obra", puede conducir también a la elaboración de mensajes concentrados en sí mismos, fuertemente ambiguos y reificados en sus propias expresiones, quizás testimoniando con ello -de forma paralela- cómo, en el seno del *medium verbal* que utiliza la crítica, pueden tener cabida y reproducirse aquellos efectos de extrañamiento estético que la obra de arte es capaz de provocar, por ejemplo, en el seno del *medium visual*.

De esta manera la adscripción de la función poética al texto crítico vendría no necesariamente a destruir, sin más, la función referencial, sino a hacerla ambigua⁽¹⁸⁾, manteniendo asimismo dichas estrategias de ambigüedad en relación al nivel metaoperativo de su intervención, y poniendo, a fin de cuentas, mucho más en evidencia aquella correspondencia biunívoca entre obra y crítica, ahora por explícita analogía.

Ahora bien, este recurso -que es el que ha dado pie esencialmente al litigio de la llamada "crítica creativa" (*artifex additus artificii*)- puede desarrollarse bien sea en función de sus intrínsecos *efectos persuasivos*, potenciando con ello el impacto de la actividad crítica, o bien en aras de una interna *experimentalidad*, como punta de lanza de la investigación operativa de la crítica, de sus medios, estrategias y autocuestionamiento, moviéndose en los límites de la propia privatización del lenguaje -como idiolecto crítico- con sus detractores y sus incondicionales entusiasmos. Pero, en última instancia, se trata ciertamente de un fenómeno cultural presente y relevante, digno de la máxima atención⁽¹⁹⁾.

Ahora bien, si el crítico como "artifex" -mediante la crítica como "escritura"- acude a la función poética y a la expresividad, convirtiéndolas en estrategias inherentes a la función metaoperativa de su intervención, con ello ciertamente acrecienta la ambigüedad de la función referencial, aunque quizás justamente así no deja de

acercarse, por tales medios, al propio objeto artístico, buscando incluso su identificación con él, lo que sin duda alguna podría dar lugar al análisis de otras formas de interna y ostensiva referencialidad.

Frente a ello, el crítico como "philosophus" -mediante la crítica como "recherche"- mantiene en su metaoperatividad, en relación a la obra de arte, explícitamente la dominancia de la función referencial, acudiendo asimismo, según los casos, a la actividad regulativa que pueden aportar el resto de las funciones comunicativas (la expresiva, la poética o la apelativa).

En tal sentido nos interesa especialmente puntualizar aquí una serie de *momentos* -por mantener la expresión utilizada por Filiberto Menna⁽²⁰⁾- que constituyen los ejes de dicha referencialidad, en sentido fuerte.

Sería ilusorio pensar que ese juego de referencias y estrategias metaoperativas se lleva a cabo, por parte de la intervención crítica, a partir de una especie de *tabula rasa* y sin mediaciones. No olvidemos que ya rechazamos todo ingenuo, mecánico y especular referencialismo. De hecho la investigación crítica se desarrolla a través de una serie de "momentos" de apoyatura, que servirán tanto para respaldar la explicitación de los sentidos y los valores de la obra, como para facilitar al quehacer crítico una buena parte de su interdisciplinar bagaje metodológico, así como la fundamentación de su propio estatuto epistemológico.

Tales momentos mediadores podrían resumidamente expresarse según la siguiente estructuración:

(a) La existencia de un *momento teórico*, que comporta la asunción de una serie de principios e instrumentos por lo general de carácter filosófico y estético, los cuales permiten introducir, en la serie continua y prácticamente ilimitada de datos que se barajan, los debidos criterios de pertinencia en vistas a su coordinada selección y ordenación, así como elaborar hipótesis y modelos (de cara a una más rigurosa delimitación del propio campo de indagación) y determinar las metodologías de intervención en las investigaciones interdisciplinares correspondientes.

De hecho la crítica -en su misma posibilidad operativa y en la tarea de construir un discurso sobre las propuestas artísticas- siente la exigencia de ensayar "andamiajes" y elaborar constructos de fundamentación, ubicados como base y punto de partida de su propio quehacer. El papel del momento teórico es, pues, imprescindible a la hora de delimitar las estrategias de aproximación y de circunscribir el campo y la perspectiva de análisis, legitimando incluso la serie de objetos que conforman y constituyen su universo de discurso.

(b) El *momento histórico* no es menos relevante, pudiéndose asimilar a la contextualización diacrónica de las obras estudiadas, ubicándolas en una posición precisa en el interior de un continuum temporal, explicitando sus conexiones e influencias y definiendo, en suma, el posible grado de desviación en relación a la norma vigente en el momento concreto, es decir respecto a las obras precedentes y coetáneas, mostrando de esta manera el índice de "novedad" que comportan, referidas siempre al devenir histórico global de los fenómenos artísticos en cuyo conjunto se encuadran.

Ambos momentos -el histórico y el teórico- son en realidad indispensables en cuanto que, cada uno con su respectiva incidencia y orientación, contribuyen a

desarrollar y consolidar el sistema general de referencias en el que la obra se define y manifiesta, gracias al juego relacional de diferencias y similitudes.

Ahora bien, como nos recuerda Filiberto Menna, no se trata de "imponer" -desde la historia y la teoría- un sentido a la obra, sino de facilitar, a partir de tales coordenadas referenciales, que dicho sentido pueda "aflorar", con mayor fundamentación, de la propuesta artística respectiva, cooperando en tal atribución.

Cabría hablar, en cualquier caso, de una especie de movimiento pendular entre historia y teoría, en relación a que -aunque copresentes ambos momentos- con frecuencia son alternativamente dominantes uno sobre el otro según la concreta modalidad con que la crítica, como disciplina o como opción personal, se desarrolla, dando preponderancia a una u otra vertiente.

(c) Un tercer engranaje, que con frecuencia se relega u olvida, estaría representado por lo que podría calificarse como *momento técnico* y que de algún modo englobaría el relativo conocimiento, por parte del crítico de arte, de cuanto hace referencia a la serie de normas específicas, desarrollo de procesos, recursos técnicos y estrategias múltiples que toda producción artística -*mutatis mutandis*- conlleva, como *techné*, y que en conjunto supone un acervo fundamental para comprender, analizar y "revisar" la compleja génesis de cada obra.

De esta manera, el momento teórico, el histórico y el técnico conforman una eficaz trilogía para el conocimiento y la preparación del quehacer crítico.

(d) El momento culminante -nunca independiente ni desvinculado de los tres anteriores, en los que de algún modo se respalda- sería, en realidad, el *momento evaluativo*, que implica una explícita declaración de valor y la formulación de la misma en el correspondiente "juicio" por parte del sujeto crítico, que así se implica de manera directa y se pone él mismo en cuestión. Tal momento vendría a resumir, en sí, lo que bien podría calificarse como genuina "función crítica", en el sentido propio y fuerte que comporta dicha expresión globalizadora, respaldada en las respectivas fundamentaciones teórica, técnica e histórica.

Hemos intentando, casi "a vuela pluma", en estos últimos apartados -partiendo precisamente del horizonte de las funciones comunicativas y sus relaciones con el texto crítico- describir aquellos "momentos" fundamentales que, por lo general, se vinculan a la actividad crítica, planteada desde una perspectiva metodológica "fuerte", que sin duda podría acercarse de manera especial a la concepción del crítico como "*philosophus additus artificii*".

De hecho, más que priorizar -en uno u otro sentido- las conocidas versiones del "artifex" o del "philosophus" en el contexto del quehacer crítico, nuestro objetivo -como ya ha sido apuntado en diversas instancias- no se centraría en limitarnos a adscribir en exclusividad la acción creativa al "artifex", sino más bien reivindicar asimismo, potencialmente y en igual medida, las posibilidades y subrayar la necesidad de que *criticidad* y *creatividad* se declinen conjuntamente en ese juego interdisciplinar donde historia y teoría, sensibilidad y compromiso, estética y ciencias humanas vienen a confluir con el desarrollo de la crítica de arte.

Sin duda la intervención crítica supone, en principio, tanto la puesta en práctica de la denominada *creatividad adaptativa* (dar respuestas apropiadas a situaciones nuevas) como la *creatividad proyectiva* (proponer respuestas nuevas a situa-

ciones existentes). Y en esa bifronte tarea -como programa global, optimizante-radica simultáneamente la virtual apertura e historicidad de la crítica, tanto en relación a la dinámica de la comprensión, interpretación y valoración de las manifestaciones artísticas como respecto a la correspondiente puesta a punto de las propias mediaciones metodológicas, imprescindibles en cualquier caso, para el ejercicio crítico.

Si se entiende por creatividad la "innovación valiosa", ello supone no sólo atender al factor de "originalidad" sino también al de "eficacia", relativos ambos -en este caso- a las propias funciones de la crítica. Quizás no se ha insistido lo suficiente en la conveniencia de acentuar tanto la *dimensión constructiva* de la crítica como su *opción desviante*, haciendo el mismo hincapié en la faceta proyectiva que en la adaptativa del quehacer crítico. De ahí que la propia crítica se nos presente como una especie de *espacio transaccional* donde cabe dar cita a lo que se ha calificado respectivamente como "creatividad expresiva" y "creatividad productiva".

Somos conscientes de que con tal propuesta -desde el plano de la creatividad- estamos introduciendo en el estatuto de la crítica, expuesto en páginas anteriores, ciertas matizaciones no exentas de interés. Es decir que al determinar como funciones de tendencia dominante -en el texto crítico- la referencial y la metaoperativa, se potenciaba ciertamente la relación de segundo grado que la crítica mantiene respecto al objeto artístico en la producción de su propio discurso. Ahora bien, si en esa acción constructiva no se relega sino que se acentúa además la faceta expresiva del sujeto crítico, subrayando -como "institucionalización de la subjetividad"- la apuesta personal, la opción del gusto, en lo que comporta de "parcialidad" y "compromiso" propio, asumidos en la interpretación, valoración y legitimación del correspondiente proyecto artístico, lo que se está llevando a cabo es en concreto la creciente potenciación de la función expresiva, dando especial énfasis a la presencia del sujeto en los pliegues del texto crítico.

Todo ello supone, por tanto, la necesidad simultánea de remarcar el *papel regulativo* que a dicha función había sido asignado, junto a las *funciones dominantes*. Porque sin duda, en el texto crítico, el sujeto -al potenciarse no sólo la creatividad productiva sino también la expresiva- se resiste a ocultarse y parece siempre querer hablar en primera persona, haciendo suyas la referencialidad al objeto artístico y también el propio despliegue metaoperativo que da lugar a la construcción del texto crítico. Quizás por eso nos molesta y contraría toda crítica "anónima". Esperamos la firma del sujeto, porque la "apuesta" es siempre suya. Y en el caso en que sus planteamientos desviantes novedosos -pero eficaces y resolutivos- fuesen incorporados al bagaje común y diseminada incluso la paternidad de sus aportes, ese "anonimato" sobrevenido no haría sino consagrar -*a tergo*- el perfil de su figura, porque lo sería por exceso y no por defecto, porque marcaría el mejor punto de llegada y no sólo el de partida, en el siempre imprevisible decurso de la recepción crítica y estética.

Finalmente sólo recordar, una vez más, la habitual correlación establecida entre la creatividad y la función poética, en la medida en que ésta supone una persistente autorreferencia, una constante recursividad del texto sobre sí mismo. Lo cual, al menos, en el caso del discurso crítico, no tiene por qué comportar la eliminación

de las funciones de tendencia dominante, sino la introducción, en su caso, de las consiguientes "regulaciones" del modo en que aquéllas se manifiestan en la propia dinámica de conjunto.

Ciertamente la función poética supone, de algún modo, la autónoma valoración del propio texto crítico como escritura, como constructo literario, pero más allá de su estricta vertiente formalista, considerándolo asimismo como ámbito de sentido enraizado en la estrategia del lenguaje. De hecho vendría a ser como si la función poética, al acentuarse regulativamente, pretendiera poner entre paréntesis una parte fundamental de la teleología que domina el estatuto de la crítica, mostrando el texto como obra, como resultado de la creatividad en su finalidad objetiva interna. Función ésta que da por supuesta la existencia de una serie de valores literarios, capaces de auto mostrarse como tales, en el texto crítico. Algo que la conjunción de la creatividad expresiva y operativa no puede, en ningún caso, relegar y que -como vertiente regulativa- constituye un desideratum más del quehacer crítico, al lado de acá de su relativa "transitividad", en relación con el objeto artístico.

Pues bien, hemos tratado de argumentar, cómo el tema de la creatividad, en el contexto de la crítica de arte, puede incardinarse plenamente con el juego de las funciones comunicativas y del entramado de "momentos" que ésta desarrolla. Y cómo justamente las tendencias dominantes de la jerarquización de unas funciones sobre otras (referencial y metaoperativa), vendrían a ser reguladas por la copresencia y dispar participación de las demás funciones concomitantes (expresiva, poética y apelativa). Con ello hemos intentado ubicarnos, explicativamente, "antes de" la polémica dualidad de concepciones del crítico como "artifex" o como "philosophus", para mejor poder mostrar que ambos planteamientos serían, al fin y al cabo, propuestas resultantes de una dispar acentuación -sin duda no exentas de unilateralidades en sus formulaciones más extremas- de unas funciones comunicativas sobre otras. Y en tales procesos, a menudo, se apela a la creatividad y a la autonomía de la crítica para justificar y legitimar la existencia de esas dos caras de la moneda crítica.

Reafirmando, por nuestra parte, que el principio de la creatividad puede, de hecho, declinarse con la criticidad a través de las diferentes opciones funcionales de la crítica, no hemos pretendido sino apuntar algunas reflexiones mediadoras sobre el tema, desde la propia teoría de la crítica de arte.

Por último, decir que no han faltado tampoco quienes, desde este mismo núcleo de cuestiones, han hablado, respecto a la creatividad de la crítica, de dos acepciones: la "moderada" y la "radical"⁽²¹⁾.

En el caso de hacer nuestras tales matizaciones, podríamos apuntar que quizás la *concepción moderada* -en cuanto que, a fin de cuentas, garante de la creatividad de la crítica es el crítico mismo- supondría apelar a la capacidad selectiva, constructiva y experimental de la propia intervención crítica y a su libertad de elección para desarrollar los "momentos" que le son constitutivos, con el fin de que la "función crítica" -entendida resumidamente en su conjunto- combine con eficacia "la atribución de sentido" y la "atribución de valor" de la obra abordada, a través del bagaje histórico, técnico y teórico junto a la propia sensibilidad del crítico.

En lo que respecta a la denominada *concepción radical* -al postular una crítica

estrictamente creativa- se trataría de arbitrar planteamientos que aclararan la naturaleza y las condiciones de existencia de este tipo de crítica. (De nuevo la versión del "artifex"). Y, en un sentido amplio, nada impide que pueda considerarse obra de crítica una propuesta artística inspirada en otra obra de arte (excepto si partimos de un planteamiento decididamente restrictivo de la noción de crítica).

Y, como ya apuntamos, la naturaleza y condiciones de existencia de esta crítica radicalmente creativa apuntarían hacia el objetivo -como programa de acción- de convertirse a sí misma en testimonio y manifestación (a través de la determinada organización desviante de su medio verbal, como texto crítico) de aquel otro inmediato efecto estético que la propuesta artística de primer orden provoca en su respectivo medio visual. De ahí la afinidad analógica entre la obra artística inicial y la que, críticamente, se articula a partir de ella.

De algún modo tal programa radical de intervención no se ceñiría limitativamente -como acusaba Croce- a remedar o imitar, en su respectivo lenguaje, las cualidades presentes en la obra convertida en objeto del quehacer crítico, sino más bien apuntaría a desarrollar y provocar efectos testimonialmente homólogos y paralelos a los generados en la recepción estética, con lo cual el índice de experimentalidad pasa también a primer plano en la crítica, a la vez que tal "paralelismo" sería, en cada opción, un modo específico de remitirse y hablar "a propósito de" la obra, prolongando su acción pragmática y explicitando su propio alcance como proyecto artístico.

Quizás las dos concepciones de la crítica de arte, que desde el principio se nos han presentado, a ultranza, como estrictamente contrapuestas, puedan interpretarse -planteadas en el contexto funcional que hemos adoptado- como los dos extremos de un único continuum, en el cual justamente los parámetros de creatividad y criticidad vendrían a convertirse en elementos generadores de tal gradación y garantes de la propia autonomía de la crítica.

NOTAS.

- 1 "La critica come attribuzione di valore". en AA.VV.: *Autonomia e Creatività della Critica*. Lerici Edit. Roma, 1980; páginas 5-10.
- 2 Mikel Dufrenne: *Fenomenología de la Experiencia Estética*. (2 vols.). Editorial F. Torres. Valencia, 1982-83.
- 3 Respecto a la crítica de arte como efecto pragmático de la obra, puede consultarse el trabajo de Jean François Lyotard, recopilado en el volumen AA.VV.: *Teoria e Pratiche della Critica d'Arte*. Edit. Feltrinelli. Milán, 1979.
- 4 Cesare Milanese "Creatività della Critica" en AA.VV.: *Autonomia e Creatività della Critica*, cit. supra, páginas 75-85.
- 5 Benedetto Croce "La Crítica y la Historia del Arte", lección IV del *Breviario de Estética*. Edit. Espasa-Calpe. Madrid, 1938. (Edición italiana de 1913).

- 6 Oscar Wilde: *El Crítico como Artista*. Edit. Espasa-Calpe. Madrid, 1946. (Edición inglesa de 1890).
- 7 Véanse a este respecto las aportaciones de Joaquín Dols y Carles Hac Mor al curso titulado: *En els límits de la Crítica*. Edit. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1988.
- 8 Sería interesante, aunque por supuesto no vamos a entrar aquí en dicho tema, estudiar conjuntamente, y contraponer, las propuestas de Oscar Wilde y de Emile Zola sobre la crítica. Una "opción esteticista" frente a una "crítica radicalmente militante". *The Portrait of Dorian Gray* (1890) frente a *L'Oeuvre* (1886). *El Crítico como artista* frente a *Mes Heines, Mon Salon o Le Bon Combat*.
- 9 Omar Calabrese: *Cómo se lee una obra de arte*. Editorial Cátedra. Madrid, 1993. Capítulo I, página 9.
- 10 Roman Jakobson: *Lingüística y Poética*. Editorial Cátedra. Madrid, 1981. (Edición original de 1958)
- 11 Recuérdese que Jakobson en su trabajo presentado, en 1958, al Congreso de Bloomington, al que ya hemos hecho referencia, clasifica y correlaciona los *factores* y las *funciones* dentro del despliegue del "escenario de la comunicación", subrayando tras cada función la presencia de uno de los factores en relación al propio mensaje. Así tras la función referencial estaría el contexto, tras la función expresiva el sujeto, tras la función metalingüística el código, tras la función poética el propio mensaje, tras la función apelativa el receptor y tras la función fática la relación comunicativa misma.
- 12 No entramos aquí, por brevedad, a tratar el no menos interesante tema de la "función fática". Pero lo hemos hecho en nuestro trabajo, paralelo al presente, "Las funciones del texto crítico" en AA.VV. *Reflexiones sobre la Crítica de Arte*. Edit. IVAM. Valencia, 1990.
- 13 Desde esta óptica es relevante la aportación de Emilio Garroni: *Ricognizione della Semiotica*. Edit. Officina. Roma, 1977.
- 14 Mikel Dufrenne: *Arte y Lenguaje*. Ediciones Teorema. Valencia, 1979.
- 15 Esta heteronomía funcional no ha impedido que ciertas poéticas artísticas hayan incorporado en sí mismas -como en el caso del "Arte Conceptual"- perfiles y rasgos de la crítica. Y, a la inversa, que determinadas modalidades de crítica se hayan identificado con el propio quehacer artístico, bajo el epígrafe de "crítica creativa".
- 16 Lionello Venturi: *Historia de la Crítica de Arte*. Editorial G, Gili. Barcelona, 1979. Introducción.
- 17 No se olvide que, según Jakobson, "la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación": *Op. cit.* página 40.
- 18 Tal supone el propio Jakobson, aunque refiriéndose, como es obvio, a la dinámica del texto poético: *Op. cit.* página 62.
- 19 Esta es la postura de Paolo Balmas en su trabajo "Tra autonomia e creatività" en AA.VV.: *Autonomia e Creatività della Critica*; páginas 13-32, *cit. supra*.
- 20 Filiberto Menna: *Critica della Critica*. Edit. Feltrinelli. Milán, 1973.
- 21 Paolo Balmas: *loc. cit.*, página 22 y siguientes.