



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

MAESTRÍA EN CIENCIAS HUMANAS,  
OPCIÓN FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

Tesis para defender el título de Maestría en Ciencias Humanas, opción Filosofía  
Contemporánea

**Racionalidad, autonomía y valor: tres problemas en la filosofía de  
la crítica de arte**

Marcos Rostan Davyt

Director de Tesis: Dr. Álvaro Peláez

Montevideo, 10 de abril de 2025

Montevideo, 10 de abril de 2025

Prof. Matías Gariazzo

Coordinador de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Filosofía Contemporánea

Mediante la presente, en mi calidad de Director de Tesis del alumno Marcos Rostan Davyt, titulada: «Racionalidad, autonomía y valor: tres problemas en la filosofía de la crítica de arte», comunico a usted que después de haber revisado la versión final de dicho trabajo, este se encuentra en condiciones de ser defendido.

Sin otro particular, aprovecho la ocasión para enviarle un cordial saludo.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Álvaro Peláez', with a long horizontal flourish extending to the right.

Profesor Agregado Álvaro Peláez

## **Agradecimientos**

A mamá, papá y Mili.

A los amigos, todas.

A Álvaro Peláez, por su interés, orientación y paciencia. A Washington Morales, por su generosidad, acompañamiento y los proyectos siempre pendientes. A Inés Moreno, por su afectuosa guía en las etapas tempranas de este trabajo y por el tiempo compartido en la Sección de Estética. A María José Alcaraz León e integrantes del grupo ARESMUR, por ayudarme a desenmarañar mis intuiciones y considerar con atención y cuidado los precarios argumentos aquí esbozados.

Agradezco especialmente a Laura Alemán, Washington Morales e Inés Moreno por su lectura y devoluciones a este trabajo.

Este trabajo fue realizado con el apoyo económico de la Comisión Académica de Posgrado (CAP) de la Universidad de la República (UdelaR), y el Programa de Movilidad e Intercambios Académicos de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC-UdelaR).

## Tabla de contenidos:

Resumen.....	v
Abstract.....	vi
Introducción .....	1
1. El objeto de las razones en crítica de arte .....	7
1.1. Razones estéticas como razones para la apreciación .....	8
1.2. Razones estéticas como razones teóricas .....	13
1.3. Razones estéticas como razones prácticas .....	22
1.4. Algunas limitaciones del modelo de la apreciación.....	23
1.5. Estudio de caso.....	25
1.6. Consideraciones finales del capítulo .....	33
2. El «desafío de Carroll»: acerca de la necesidad de distinguir entre crítica e historia del arte.....	35
2.1. La crítica de arte según Carroll .....	36
2.2. La distinción entre crítica e historia del arte (y estética y estudios de cultura visual).....	49
2.3. Algunas observaciones sobre el estado actual de la crítica de arte .....	55
2.4. Consideraciones finales del capítulo .....	66
3. Crítica de arte, valor estético y legitimación artística .....	69
3.1. Valor estético y valor artístico .....	70
3.2. Valor y legitimación: el rol de la crítica en la determinación del logro artístico.....	76
3.3. El valor estético entre la identificación y la configuración.....	81
3.4. Consideraciones finales del capítulo .....	87
Conclusiones .....	89
Referencias bibliográficas .....	93

## **Resumen**

Este trabajo de tesis explora la filosofía de la crítica de arte, analizando tres problemas relevantes: la naturaleza de las razones estéticas en el contexto de la crítica de arte, la necesidad de distinguir entre la crítica de arte y la historia del arte, y el rol de la crítica en la configuración del valor estético y la legitimación artística. Sobre el primer aspecto, se argumenta que las razones estéticas son fundamentalmente razones para la apreciación y que la apreciación provee un marco teórico valioso para comprender el carácter racional de la crítica de arte. Sobre el segundo aspecto, se defiende que la distinción entre crítica e historia del arte no tiene un sustento filosófico, pero que revela tensiones productivas que una filosofía de la crítica de arte debería preservar (evitando trazar una línea divisoria entre las disciplinas, comprendiendo las motivaciones y propósitos de hacerlo). Sobre el último aspecto, se argumenta que la crítica de arte participa activamente en la configuración del valor estético. El trabajo, en general, aboga por una comprensión de la crítica de arte sensible a su carácter intersticial, racional, y a su función social en relación con la configuración del valor estético.

**Palabras clave:** crítica de arte, valor estético, razones estéticas, apreciación, legitimación artística

## **Abstract**

This dissertation explores the philosophy of art criticism, analyzing three key aspects: the nature of aesthetic reasons within the context of art criticism, the need to distinguish between art criticism and art history, and the role of criticism in shaping aesthetic value and artistic legitimation. On the first aspect, it is argued that aesthetic reasons are fundamentally reasons for appreciation and that appreciation provides a valuable theoretical framework for understanding the rational character of art criticism. On the second aspect, it is argued that the distinction between criticism and art history has no philosophical underpinning, but that it reveals productive tensions that a philosophy of art criticism should preserve (while avoiding drawing a dividing line between the disciplines, understanding the motivations and purposes of doing so). On the last aspect, it is argued that art criticism actively participates in the configuration of aesthetic value. The dissertation, in general, argues for an understanding of art criticism that is sensitive to its interstitial, rational character and its social function in relation to the configuration of aesthetic value.

**Keywords:** art criticism, aesthetic value, aesthetic reasons, appreciation, artistic legitimation

## Introducción

La crítica de arte suele caracterizarse como una práctica que consiste en la descripción, interpretación y evaluación de obras de arte. Si bien a veces se la presenta como un género literario, como una disciplina académica o como una recopilación de textos organizados bajo un principio de familiaridad (Elkins, 2017), la crítica de arte es, estrictamente, una práctica cultural que surge en Occidente hacia finales del Renacimiento. Su origen coincide con el proceso de consolidación de la autonomía del arte y el desarrollo del mercado artístico, como una instancia veredictiva y de discernimiento de la calidad de la producción artística contemporánea.

La expresión «crítica de arte» [*art criticism*] aparece por primera vez en el *Ensayo sobre todo el arte de la crítica en relación con la pintura* (1719) de Jonathan Richardson, pintor y uno de los primeros y más influyentes teóricos del arte inglés. En su ensayo, Richardson establece un criterio práctico y de pretensión científica en el que las obras son evaluadas en categorías a las que se les asigna un valor numérico. La motivación de Richardson respondía a una demanda social: la de instruir y sostener un modo de vida que, con un término importado del francés, se había dado en llamar *connoisseurship*. El *connoisseur* [*conocedor*] es, desde fines del siglo XVI, aquel integrante de la clase ociosa (clase alta exenta de trabajo productivo) que dedica parte de su tiempo al estudio y disfrute de una o más artes particulares y, asociado a este disfrute, se compromete con el perfeccionamiento del «gusto» como capacidad de respuesta a la belleza de los objetos (Abrams, 1989). Bajo la concepción de Richardson, la instrucción necesaria para el *connoisseur* debía darse por medios universales: el aprendizaje y la aplicación de un criterio de valoración de apariencia objetiva. En contraposición a Richardson, otro crítico inglés, Joseph Addison (1672-1719), desarrolló un discurso sobre el arte que privilegió la dimensión afectiva y no escatimó en recursos literarios (Damrosch, 1979).

En Francia, la conformación de la figura del crítico siguió un rumbo más próximo al del proyecto de Addison. El desarrollo del mercado, de nuevas plataformas de exhibición y, decisivamente, de un público de aficionados cada vez

más amplio, exigía la figura del profesional capacitado que pudiera orientar el criterio de valoración artística. La burguesía buscaba asegurar el acierto en sus posibles adquisiciones, pero el rol de discernimiento no podía ser ocupado por los artistas, que serían acusados de sectarios, o los académicos, cuyo criterio quedaba limitado al espacio abstracto de los principios atemporales. Los candidatos a ocupar ese lugar provenían de la pequeña burguesía provincial, eran personas instruidas y que llegaban a París para hacer carrera sin un oficio claro. Se trataba de un nuevo grupo social, el de los intelectuales, los *connoisseurs*, y, específicamente, de los periodistas, capaces de dar una respuesta perspicaz frente a los acontecimientos de la actualidad. A un nuevo público (que no son ya los artistas ni los académicos) corresponde un nuevo intérprete y referente, el crítico de arte, que «se arrogaba la facultad de labrar el éxito de un artista, y, al lograrlo, simultáneamente él mismo lo conseguía, ya que su opinión se acreditaba socialmente, aumentaba su poder» (Calvo Serraller, 2004, p.159). En el contexto del surgimiento de la crítica de arte, el crítico es, fundamentalmente, un escritor, y su reconocimiento depende de su capacidad retórica de sugestión, y no necesariamente de su capacidad técnica para emitir juicios especializados.

Como observa Francisco Calvo Serraller (2004), existe una sincronía significativa entre la consolidación de la crítica como facultad esencial del pensamiento y el surgimiento de la crítica de arte como una forma específica de discurso basada en el juicio estético<sup>1</sup>. Gianni Vattimo (1999), sin embargo, ha entendido pertinente distinguir entre dos sentidos del sustantivo «crítica». Un primer sentido de «crítica» es aquel asociado, en principio, a la empresa kantiana (y posteriormente al marxismo y la Escuela de Frankfurt); este sentido «fuerte» es

---

<sup>1</sup> Las relaciones entre crítica de arte y el proyecto crítico de la Ilustración, así como los proyectos también definidos como «críticos» en torno al marxismo y la escuela de Frankfurt, han sido ampliamente discutidas; ver, por ejemplo, Bozal (2004), Cereceda (2019) y Khatib (2020). No me propongo aquí considerar las relaciones entre la Crítica como proyecto filosófico y la crítica de arte como práctica cultural. Entiendo que «crítica» en el sintagma «crítica de arte» refiere, en principio, a la reflexión sobre una obra de arte orientada a la identificación de su valor (e involucra, en general, las operaciones asociadas de descripción e interpretación).

el que se asocia con el término *Critique* en inglés. Un segundo sentido, de carácter técnico o formal, corresponde a la crítica como forma de escritura abocada al análisis de obras literarias y artísticas; este segundo sentido se asocia al término *criticism*. La apelación, entonces, a este sentido técnico del término, permite comprender a la crítica de arte como aquel campo de la actividad cultural dedicado a la descripción, interpretación y evaluación de obras de arte; operaciones que suelen desarrollarse en la producción y circulación de textos.

Como objeto de análisis filosófico, la crítica de arte es con frecuencia considerada una instancia paradigmática de la racionalidad estética, es decir, como un espacio privilegiado para el análisis de los procesos de justificación de los juicios estéticos. Si bien este trabajo comparte este supuesto, la caracterización puede resultar simplista: por un lado, no considera los efectos performativos de la crítica y cómo su rol en los procesos de legitimación artística afecta su forma de producción; por otro lado, parece limitar la comprensión de un campo sumamente diverso y cuyas fronteras disciplinares son constantemente cuestionadas.

Este trabajo considera tres aspectos relevantes para una filosofía de la crítica de arte: (i) su carácter racional (y, en particular, la caracterización de las razones en crítica de arte como razones estéticas), (ii) la autonomía disciplinar de la crítica de arte (y la posibilidad de diferenciarla de otros discursos sobre arte, como la historia del arte), y (iii) la forma en la que la crítica de arte establece los criterios del logro artístico y participa en el proceso de configuración del valor estético.

El *primer capítulo* considera la naturaleza de las razones estéticas, particularmente en el contexto de la crítica de arte. Argumento que comprender las razones estéticas como razones para la apreciación permite explicar cómo se alteran otros estados doxásticos, estados afectivos o actitudes prácticas, ya sea que se considere la apreciación como una experiencia plural (compuesta de diferentes tipos de estados) o unitaria (una experiencia que potencialmente altera otros estados). Esta perspectiva se examina a través del análisis de la recepción crítica de la retrospectiva de Marina Abramović en el MoMA en 2010, mostrando cómo diferentes críticos abordan la obra desde distintas perspectivas (algunos enfocándose en juicios evaluativos directos, otros en guiar la experiencia del

espectador, y otros explorando implicaciones teóricas más amplias). Se sigue del análisis que, mientras las razones estéticas pueden entenderse fundamentalmente como razones para la apreciación, debemos mantener una visión sensible a las vicisitudes de la práctica crítica y las preocupaciones e intereses de los críticos

El *segundo capítulo* considera 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 examina la relevancia del «desafío de Carroll». Se argumenta que la aparente necesidad de diferenciar la crítica de la historia del arte (como caso ejemplar) no revela que posean fines constitutivos distintos, sino que da cuenta de tensiones productivas que buscan movilizar intereses teóricos o institucionales. El capítulo concluye que diferenciar entre crítica e historia del arte es posible, pero con base en criterios contextuales más que apelando a fines constitutivos diferentes. Finalmente, se defiende una comprensión de la crítica de arte en su carácter intersticial y elusivo, resistiendo su cristalización en un proyecto disciplinar fijo.

El *tercer capítulo* explora la relación entre el valor estético y la legitimación artística en el contexto de la crítica de arte. Primero, examina la distinción entre valor estético y valor artístico, mostrando cómo las teorías estéticas del valor artístico suponen una noción de logro artístico en categorías específicas para identificar las condiciones histórico-contextuales relevantes en la realización de propiedades estéticas. Luego, analiza el rol de la crítica en los procesos de legitimación artística, atendiendo al proceso de encuadre de las obras de arte (señalando cómo la explicación estética identifica y configura el valor estético). Finalmente, considera cómo la variable temporal introduce una complejidad adicional en la comprensión del valor estético, manifiesta en el debate entre tradicionalismo y revisionismo. Defiende que el modelo narrativo de la historia del arte (Silvers, 1991) permite integrar tanto la estabilidad del canon como la posibilidad de revalorizaciones significativas, reconociendo el papel activo de la historia del arte y la crítica en la construcción del valor estético. El capítulo concluye que el valor estético no puede entenderse al margen de los procesos

sociales de legitimación artística, ni estos pueden comprenderse sin referencia al valor estético, siendo la crítica de arte una práctica fundamental para comprender cómo las obras mantienen y transforman su significado y valor a través del tiempo.

El itinerario propuesto busca presentar (en el primer capítulo) una concepción robusta de la racionalidad estética que permita abordar filosóficamente la crítica de arte, frente a los desafíos que enfrenta la estrategia de definir la práctica apelando a un fin que le sea constitutivo (objeto del segundo capítulo). La crítica de arte se presenta entonces como una instancia de racionalidad estética, que puede comprenderse como una práctica particular en la medida en que se incorporan variables de contexto (formas de producción y circulación, criterios editoriales e institucionales, etc.). El último capítulo del trabajo explora la interacción entre la dimensión racional de la crítica de arte y los efectos performativos de la crítica en los procesos de legitimación artística.

Los problemas abordados en este trabajo se inscriben dentro de debates consolidados en la estética analítica contemporánea. La caracterización de las razones estéticas como razones para la apreciación, desarrollada por Gorodeisky (2018, 2022), ha generado un debate significativo sobre la naturaleza de la racionalidad estética, con contribuciones que exploran diferentes aspectos del objeto y la fuerza normativa de las razones estéticas (King, 2022; McGonigal, 2018; Whiting, 2021). En el ámbito de la filosofía de la crítica de arte, la propuesta de Carroll (2009) de considerar la evaluación razonada como fin constitutivo se enmarca en una discusión más amplia sobre la racionalidad de los juicios estéticos que incluye tanto las posiciones particularistas de Isenberg (1949), Mothersill (1961) y Hopkins (2006), como las generalistas defendidas por Beardsley (1962, 1981), Dickie (1987) y Orlando (2021). Danto (2017) y Grant (2013) han cuestionado la perspectiva de Carroll (2009). Este trabajo adopta una comprensión de la práctica crítica informada históricamente, basada en el trabajo de Elkins (2004, 2006, 2017, 2018). Los procesos de legitimación artística, analizados a partir del modelo de Baumann (2017), se apoyan en desarrollos fundamentales de la sociología del arte de Bourdieu (2006), Heinich (2003) y Becker (2008), mientras que la dimensión histórico-contextual de las propiedades estéticas, aproximada a

través del modelo narrativo de Silvers (1991), encuentra desarrollos contemporáneos en los trabajos de Alcaraz León (2006), Lopes (2011), Sedivy (2023) y Song (2021) sobre el carácter contextual del valor estético.

Utilizaré el término «crítica de arte» para referir al conjunto de textos (o, en un sentido más amplio, el conjunto de prácticas) tradicionalmente identificados bajo ese rótulo. Y dentro de ese conjunto, especialmente a aquellos cuyo objeto de análisis pertenece a las artes visuales (entendidas en sentido amplio, incluyendo las artes plásticas tradicionales, así como formas contemporáneas como la fotografía, el arte digital, la instalación o la performance). Creo que algunas de las conclusiones de este trabajo pueden extrapolarse a otras formas de crítica de arte, pero no pretendo dar cuenta de la especificidad de prácticas que poseen sus propias tradiciones, sedes disciplinarias y medios de circulación, especialmente en el caso de la crítica literaria y la crítica de cine. Parto aquí de la convicción de que una filosofía de la crítica de arte suficientemente informativa debe poder dar cuenta de un conjunto significativo de prácticas críticas, evitando una construcción excesivamente arbitraria del objeto de análisis.

**Nota del autor:** Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones de textos originalmente escritos en inglés han sido realizadas por el autor.

## 1. El objeto de las razones en crítica de arte

La crítica de arte es un espacio privilegiado por la filosofía del arte como instancia ejemplar de los procesos de valoración y justificación de juicios estéticos, al tiempo que cumple un rol relevante en el proceso de legitimación artística (entendido como proceso social). En general, aceptamos que la crítica de arte es una actividad racional, esperamos que los críticos nos guíen en procesos deliberativos orientados a la valoración o la formación de creencias, acciones o sentimientos adecuados frente a obras de arte, y entendemos que ese carácter racional robustece y legitima su función social.

Este capítulo aborda, en primer lugar, el problema de la naturaleza de las denominadas «razones estéticas», aquellas razones que están relacionadas con nuestras respuestas frente a objetos de interés estético. Las razones estéticas suelen presentarse como un subconjunto de razones normativas, en las que el valor estético media de manera adecuada en un proceso que resulta en acciones, creencias o respuestas afectivas (dependiendo de la caracterización adoptada sobre el objeto de las razones). Argumentaré aquí que las razones estéticas son mejor caracterizadas como razones para la apreciación (entendida como un tipo particular de respuesta afectiva). De acuerdo a esta perspectiva, los juicios estéticos constituyen una forma distintiva de racionalidad que se centra en qué apreciar. Caracterizar a las razones estéticas como razones para la apreciación nos permite comprender la forma en la que las razones estéticas median en procesos que resultan en acciones, creencias o respuestas afectivas de otro tipo (como las emociones). Esto puede explicarse con independencia de que consideremos la apreciación una experiencia conjuntiva (compuesta de diferentes tipos de estados) o unitaria (una experiencia particular, que puede alterar estados de otro tipo).

En el *primer apartado* del capítulo, presentaré la posición según la cual las razones estéticas son razones para la apreciación, siguiendo la posición defendida por Keren Gorodeisky y Eric Marcus (2018) (también en Gorodeisky [2022]). Considerando la perspectiva de James Grant (2013), diferenciaré entre modelos conjuntivos y unitarios de la apreciación.

En el *segundo apartado* del capítulo, presentaré la alternativa que caracteriza las razones estéticas como razones teóricas, desde perspectivas generalistas (que defienden la existencia de principios generales de evaluación artística) y particularistas (que defienden el carácter racional de la crítica de arte, aunque negando la existencia de principios generales). En el *tercer apartado*, consideraré la posición según la cual las razones estéticas son razones prácticas. Defenderé que, a pesar de las críticas posibles a estas propuestas, las observaciones fundamentales de ambas posiciones pueden preservarse adecuadamente al adoptar una caracterización general de las razones estéticas como razones para la apreciación. En el *cuarto apartado*, señalaré algunas limitaciones de esta propuesta, tal como es defendida por Gorodeisky (2022).

El *quinto apartado* examina la recepción crítica de la retrospectiva de la artista de performance Marina Abramović en el MoMA de Nueva York en 2010. A través del análisis de algunas de las críticas suscitadas por la exhibición, mostraré cómo la racionalidad estética media en procesos que repercuten en acciones, creencias u otros estados afectivos, respuestas que, a su vez, pueden comprenderse como constitutivas o producto de la apreciación estética.

### **1.1. Razones estéticas como razones para la apreciación**

Las razones estéticas son razones que favorecen acciones, creencias o sentimientos que están relacionados de manera apropiada con experiencias estéticas, obras de arte y otros objetos de interés estético; refieren a los fundamentos para valorar o interactuar con objetos desde una perspectiva estética. La elección de una camisa en la mañana, la respuesta emocional a una canción, nuestra preferencia de una película sobre otra, nuestro interés en preservar un paisaje que consideramos estéticamente valioso. Cotidianamente, tomamos decisiones con base en razones estéticas. En el contexto de las razones estéticas, las personas pueden ser atraídas o repelidas por algo debido a sus cualidades estéticas. Los objetos sobre los que deliberamos en estos casos son fuentes de valor estético y tenemos razones estéticas para comprometernos con ellos.

Las razones estéticas son un subconjunto de razones normativas, es decir, razones que (de acuerdo a una caracterización tradicional) favorecen una acción, creencia o estado afectivo y responden a una pregunta del tipo «¿por qué?» (Whiting, 2021; Logins, 2022). Las razones estéticas pueden volverse explícitas en el momento de justificar, explicar o motivar nuestras formas particulares de comprometernos con objetos al considerarlos estéticamente (por ejemplo, en el contexto de desacuerdos)<sup>2</sup>.

Andrew McGonigal (2018) entiende que podemos clasificar a las razones como estéticas cuando se cumple una de las siguientes condiciones:

(i) se basan en el valor final o último de alguna propiedad estética, como cuando la belleza de las secuoyas me da una razón para apreciarlas o conservarlas; (ii) una propiedad estética desempeña el papel correcto en el contenido de la razón, aunque se base en alguna propiedad no estética, como cuando se piensa que el valor del placer en general me da una razón para arreglar mi jardín de forma estéticamente atractiva; (iii) una propiedad estética media de forma correcta, aunque ni el contenido de la razón ni la base final de la razón sean de carácter estético. Por ejemplo, si tengo una razón para pagar mis impuestos en parte porque es la única manera de garantizar que se aprecien, conserven o estudien obras de arte interesantes, y el valor de dichas obras se basa en última instancia en el valor de la realización racional, entonces diré que tengo una razón estética para pagar mis impuestos (s.p.)

Bajo la caracterización de McGonigal (2018), entonces, hay tres condiciones bajo las cuales una razón puede clasificarse como estética: cuando se basa en el valor final de una propiedad estética, cuando una propiedad estética forma parte del contenido de la razón, o cuando una propiedad estética actúa como mediadora. Alex King (2022), recientemente, ha clasificado las posiciones posibles respecto de la naturaleza de las razones estéticas a partir de tres preguntas: la

---

<sup>2</sup> En adelante, y de acuerdo a la literatura (e.g. Song, 2021), utilizaré el término «explicación estética» para dar cuenta del proceso por el cual las razones estéticas se vuelven explícitas en el ámbito discursivo.

pregunta sobre el objeto, la pregunta sobre la fuerza normativa y la pregunta sobre la fuente (es decir, si las razones surgen con base en hechos de los objetos [objetivismo] o de los sujetos [subjetivismo]). Respecto de la primera de las preguntas, las respuestas pueden clasificarse en tres grupos generales: quienes entienden que las razones estéticas favorecen *respuestas afectivas*, quienes defienden que favorecen *respuestas prácticas*, y quienes sostienen que favorecen *respuestas doxásticas* (creencias).

Keren Gorodeisky (2022; también en Gorodeisky y Marcus, 2018) ha argumentado que las razones estéticas son razones para la apreciación (positiva o negativa) de algo; paradigmáticamente, obras de arte, fenómenos naturales u objetos de diseño. La propuesta de Gorodeisky, en este contexto, puede comprenderse como una caracterización de las razones estéticas como favoreciendo respuestas afectivas, aunque en un sentido cognitivamente rico y que establece un dominio propio de la racionalidad para la estética. En general, las posiciones hedonistas en estética (incluida la kantiana, tradición dentro de la que Gorodeisky se posiciona) forman parte de esta categoría.

A diferencia de los juicios teóricos (que versan sobre qué creer) y los juicios prácticos (que conciernen a qué hacer), los juicios estéticos constituyen una forma distintiva de racionalidad que se centra en qué apreciar (y esa apreciación está basada en un sentimiento de placer desinteresado). La irreductibilidad del dominio estético radica en que el juicio estético constituye una revelación sensorial-afectiva del mérito y una respuesta al mismo. No se trata simplemente de un registro de propiedades objetivas ni de una mera preferencia subjetiva, sino de un sentimiento que presenta y responde a un objeto como digno de ser apreciado.

Para Gorodeisky, las razones estéticas difieren categorialmente tanto de las razones teóricas como de las razones prácticas. El juicio estético implica una forma específicamente estética de agrado que no se reduce a la mera preferencia personal. Lo crucial aquí no es qué nos gusta, sino qué merece ser apreciado desde una perspectiva estética. Para que un juicio estético esté justificado, el agrado debe fundamentarse en aquellas características del objeto que efectivamente lo hacen

digno de apreciación; esta relación entre las propiedades del objeto y nuestra respuesta afectiva es constitutiva del juicio estético.

El placer estético presenta una estructura cognitiva distintiva, que justifica la autonomía del dominio estético: posee una dimensión cognitiva intrínseca, constituye una experiencia reveladora del mundo, presenta el objeto como merecedor del sentimiento que provoca, trascendiendo la mera subjetividad y responde a motivos universales que, en principio, deberían ser reconocibles por cualquier sujeto adecuadamente dispuesto.

La respuesta a una razón estética implica necesariamente la apreciación efectiva del objeto basada en la apreciación de sus partes constitutivas, cuya excelencia contribuye a la excelencia del conjunto. Por otro lado, la apreciación no es mera percepción: mientras que la percepción no se basa en razones, el placer estético sí lo hace, revelando no solo la belleza del objeto sino también las características que la fundamentan.

Para Gorodeisky, entonces, la racionalidad estética constituye un dominio específico de la racionalidad, caracterizado por un tipo de respuesta particular que no puede reducirse ni a la racionalidad teórica ni a la práctica. Esta especificidad se manifiesta tanto en la naturaleza de las razones estéticas como en la estructura propia del placer estético.

#### *1.1.1. El modelo conjuntivo y el modelo unitario de la apreciación*

Entendidas como razones para la apreciación, las razones estéticas pueden también motivar o justificar acciones, creencias u otros estados afectivos. La apreciación (positiva o negativa) puede motivar acciones (por ejemplo, la apreciación positiva de un entorno natural puede motivar su preservación), puede alterar estados doxásticos (creencias respecto de las propiedades o el valor de un objeto estético) o estados afectivos (en el contexto estético, ciertas emociones pueden adoptar un carácter más intenso, o expresarse de manera paradójica o contradictoria, y eso puede considerarse un mérito o un demérito).

Para James Grant (2013), en el contexto artístico, la apreciación implica responder a una obra de arte de manera apropiada, es decir, siendo consciente de

las características de la obra por medios apropiados (fundamentalmente la percepción y el testimonio experto). Grant identifica cinco tipos de respuestas apropiadas que pueden estar implicadas en la apreciación (aunque ninguna funciona como condición suficiente, ni es necesario que las cinco estén presentes): respuestas perceptuales, respuestas cognitivas, respuestas cogitativas [*cogitative*] (creencias, pensamientos e imaginación, asociados a la adecuada interpretación de la obra), respuestas emocionales o afectivas y respuestas conativas [*conative*] (relacionadas con el deseo y la disposición de experimentar un objeto como obra de arte).

Gorodeisky (2022), por su parte, entiende que la apreciación es una experiencia unitaria que no puede dividirse en un conjunto de respuestas diferentes. Su crítica a la propuesta de Grant (2013) es que «sin una explicación unitaria de la apreciación, no está claro por qué y cuándo cualquiera de las respuestas que Grant considera partes (potenciales) de la apreciación son tales partes, en lugar de respuestas aisladas que no equivalen a apreciación» (Gorodeisky, 2022, p.11). La apreciación, para el modelo unitario, es una experiencia que potencialmente modifica otras respuestas (perceptivas, cognitivas o prácticas), pero que no puede reducirse a esas respuestas.

Si bien la propuesta de Grant (2013) en su caracterización de la apreciación puede mantener una posición pluralista respecto del objeto de las razones en crítica de arte (tal como hace, por ejemplo, Whiting [2021]), Gorodeisky asume un compromiso mayor. Al abordar la definición de la apreciación, Gorodeisky (2022) afirma: «la apreciación estética no es una conjunción; es una aprehensión aprobatoria de valor que solo podría tenerse como modificación de otras respuestas y experiencias, como ver las líneas curvas, comprender las alusiones, sentirse mareado por los movimientos de cámara, etc.» (p.12). Una crítica de arte, bajo esta caracterización, no ofrece razones separadas para apreciar determinadas características de la obra, sino que ofrece razones para apreciar la obra de ciertas maneras (atendiendo a aspectos formales, conceptos teóricos, actitudes prácticas, etc.). Sin embargo, ambos modelos pueden explicar cómo la apreciación estética involucra estados de otro tipo (doxásticos, prácticos o afectivos). El modelo conjuntivo considera a esos estados como partes de la apreciación, mientras que el

modelo unitario entiende que la apreciación puede, subsecuentemente, alterar estados de otro tipo.

En resumen, las razones estéticas son un tipo de razones normativas que influyen en nuestras decisiones, pensamientos y sentimientos relacionados con experiencias y objetos estéticos. King (2022) organiza el debate sobre las razones estéticas en torno a tres preguntas fundamentales: sobre el objeto, sobre la fuerza normativa, y sobre la fuente de estas razones. Respecto de la primera pregunta, identifica tres respuestas generales: las razones estéticas son razones para creer, para actuar o para sentir. Gorodeisky y Marcus (2018) y Gorodeisky (2022), ubicándose en la tercera de estas categorías, defienden que las razones estéticas son razones para la apreciación, y constituyen un dominio autónomo de racionalidad que no puede reducirse ni a lo teórico ni a lo práctico. El juicio estético implica una revelación sensorial-afectiva del mérito del objeto, fundamentada en un placer desinteresado. En cuanto a la naturaleza de la apreciación, existen dos modelos principales: el modelo conjuntivo de Grant, que identifica tipos de respuestas que pueden constituir la apreciación (perceptuales, cognitivas, cogitativas, emocionales y conativas), y el modelo unitario de Gorodeisky, que considera la apreciación como una experiencia unitaria que no puede reducirse a un conjunto de respuestas separadas.

Si bien entiendo que caracterizar las razones estéticas como razones para la apreciación permite, en la elección entre un modelo unitario o uno conjuntivo, dar cuenta de manera comprensiva del objeto de las razones estéticas, presento a continuación algunas de las alternativas a esta posición. En primer lugar, el debate entre posiciones particularistas y generalistas que caracteriza a la posición que comprende a las razones estéticas como razones teóricas. Luego, una posición reciente que presenta a las razones estéticas como razones prácticas.

## **1.2. Razones estéticas como razones teóricas**

Quienes entienden que las razones estéticas son razones teóricas, afirman que la descripción e interpretación (y los demás posibles componentes de la crítica) funcionan como justificadores de juicios evaluativos y, en última instancia,

creencias sobre el valor de las obras. En ese contexto, se trazan dos estrategias justificatorias para los juicios: el generalismo y el particularismo. La posición particularista en estética enfatiza la importancia de las características propias de una obra de arte en su evaluación y apreciación, en contraposición a enfoques generalistas o basados en criterios generales de evaluación artística. Esas posiciones, a su vez, han sido articuladas en la forma de dos debates: como un debate sobre la existencia de propiedades o características primarias [*primary features*] que explican la generalidad (o no) de las propiedades estéticas (un debate ontológico), o como un debate sobre la existencia de principios generales de evaluación artística (un debate epistemológico). Este último es el que resulta de interés en relación con la crítica de arte, ya que, de existir principios generales de evaluación artística, la crítica podría explicarse como el ejercicio de aplicación justificada de esos principios.

#### *1.2.1. Sobre la existencia de principios generales de evaluación artística*

Quienes aceptan que las razones en estética siguen una lógica inferencial, aceptan también que existen principios generales de evaluación artística. Por lo tanto, al identificar las propiedades o características correspondientes a determinada propiedad estética, por ejemplo, puede justificarse un juicio evaluativo respecto de una obra. La justificación adopta la forma siguiente: «esta obra es buena» (veredicto), «porque posee tal o cual característica» (razón), «y toda obra que posea esa característica es, por lo tanto, buena» (norma o principio). Por ejemplo, «*En la Pampa* (ca. 1923-32) de Pedro Figari es una buena obra de arte porque su composición es simétrica, y toda obra de arte cuya composición es simétrica es una buena obra de arte». En la práctica crítica, sin embargo, los principios no suelen aplicarse de manera tan explícita.

El modelo teórico, desde la perspectiva generalista, enfrenta el desafío de identificar principios generales de evaluación artística. Una pintura, por ejemplo, puede ser buena por las mismas razones que otra es mala (una paleta de colores puede resultar adecuada para representar un bodegón naturalista y no para un paisaje impresionista). Y si bien podrían definirse normas en función de géneros o

categorías, la delimitación misma resultaría problemática y el ámbito de aplicación podría restringirse al punto de resultar en una forma de particularismo.

Monroe Beardsley (1962, 1981) pretendió resolver este problema al distinguir entre criterios críticos primarios y secundarios de valor estético. Un conjunto de propiedades es un criterio primario de valor estético positivo si la adición de una de esas propiedades o su aumento, sin disminución de ninguna de las otras, hace siempre que la obra sea mejor. Una propiedad es un criterio secundario de valor estético positivo si hay un conjunto de propiedades tales que, donde sea que estén presentes, la adición de esa propiedad o su aumento producirá siempre un aumento en uno o más de uno de los criterios primarios. Esta distinción le permite dar cuenta de cómo algunas características que son meritorias en algunas obras, resultan en defectos en otras: para algunas clases de obras de arte, los criterios secundarios pueden variar y contribuir a diferentes realizaciones de criterios primarios. Por otro lado, explica también cómo algunos criterios primarios pueden ser más o menos relevantes en la evaluación global de una obra de arte. Para una pintura, por ejemplo, la desorganización será siempre un criterio primario negativo, lo que no quiere decir que una pintura no pueda ser buena *a pesar* de ser desorganizada. Para una obra dramática, por ejemplo, el humor será siempre un criterio primario negativo, lo que no quiere decir que una obra dramática no pueda ser buena *a pesar* de sus momentos humorísticos.

La distinción propuesta por Beardsley ha sido ampliamente cuestionada. George Dickie (1987) la rechazó señalando que pueden existir casos en los que el aumento en la propiedad correspondiente a un criterio crítico primario (como la unicidad), afecte negativamente a otro criterio crítico primario (como la complejidad). Dickie entiende que dos criterios críticos primarios pueden ser excluyentes, lo que lo motiva a reestructurar la noción de criterio crítico primario para dar cuenta de propiedades que tienen un valor estético inherente, sea positivo o negativo, que dependen, a su vez, de propiedades estéticamente neutras (que corresponden a los criterios críticos secundarios). La crítica de Dickie está basada en la distinción propuesta por Frank Sibley (1965) entre lo estético y lo no-estético, y fue aceptada posteriormente por Beardsley. Sin embargo, Jennifer McErlean

(1990) señala que la posición de Beardsley y Dickie no logra contener las dos tesis centrales de la distinción entre lo estético y lo no-estético en Sibley: que (i) las propiedades estéticas dependen de propiedades no-estéticas, y que (ii) las propiedades estéticas no tienen condiciones de aplicación no-estéticas (son, en los términos de Sibley, no gobernadas por condiciones [*not condition-governed*]). Dado que Beardsley entiende que la relación entre criterios críticos secundarios y primarios es de emergencia y, por lo tanto, admite un elemento causal, deberíamos aceptar que «si tuviéramos una lista de condiciones no-estéticas suficientes para la ocurrencia de una propiedad estética, estaríamos en posesión de los fundamentos epistémicos para justificar una atribución estética» (McErlean, 1990, p.155). Sin embargo, y de acuerdo a la segunda tesis de Sibley, Beardsley debería negar esta posibilidad.

Las dificultades asociadas a la identificación de principios generales apelando a la distinción entre las propiedades estéticas y no-estéticas de las obras, ha motivado el desarrollo de alternativas que atienden las particularidades de las formas artísticas, o apelan a criterios locales de justificación. Noël Carroll (2009), por ejemplo, ha defendido que «los críticos, especialmente al referirse a las categorías artísticas y a sus propósitos, tienen acceso a principios generales sobre lo que se considera éxito en las formas artísticas, géneros, etc. pertinentes, principios que, a su vez, son base suficiente para sus evaluaciones» (p.167-168). Así, las evaluaciones en crítica de arte pueden aspirar a cierto grado de generalidad en la medida en que, de manera intersubjetivamente verificable, logran subsumir las obras en categorías pertinentes y evaluarlas en función de los propósitos asociados a esas categorías. Cuando Jerry Saltz (2010), por ejemplo, reprocha a las performances recreadas en la retrospectiva de Marina Abramović su incapacidad de comprometer al público, supone un principio que podría formularse como «una buena obra de performance compromete al público» (ver apartado 1.5.1).

Eleonora Orlando (2021) ha defendido una posición similar en el contexto del análisis de desacuerdos estéticos, introduciendo una distinción entre dos tipos de predicados estéticos: experienciales y teóricos. Los predicados estéticos experienciales son aquellos que dependen del efecto que tiene la contemplación del

objeto en el sujeto de la experiencia estética. La propiedad estética referida mediante un predicado experiencial está vinculada de manera constitutiva con un estado psicológico variable, dependiente de la sensibilidad y creencias del sujeto (individual o socialmente determinadas). En este caso, el estándar estético que pondera la aplicación del predicado es un estándar estético idiosincrático.

Orlando reconoce también la existencia de predicados estéticos teóricos, aquellos que representan propiedades formales (vinculadas a rasgos estructurales y temáticos) de la obra, independientes del sujeto de la experiencia y en general determinados por perspectivas canónicas (de la historia y teoría del arte): «Una obra es equilibrada, dinámica, armoniosa en virtud de cumplir con ciertas condiciones impuestas por la definición de equilibrio, dinamismo, armonía en el marco de ciertas tradiciones o escuelas» (Orlando, 2021, p.29). La atribución del predicado «equilibrada» a una pintura del barroco holandés, por ejemplo, no es análoga a la aplicación del mismo predicado a una pintura suprematista. Si bien esas definiciones pueden no ser evidentes para artistas ni para quienes aprecian obras de arte en general, sí lo son para críticos e historiadores que, en su manejo de referencias y en la precisión de sus observaciones, son capaces de justificar tanto la verdad (descriptiva) como la corrección (evaluativa) de juicios estéticos con predicados teóricos. En estos casos el estándar involucrado es un estándar estético canónico.

De forma somera y retomando el asunto de los desacuerdos, podríamos decir que, para Orlando, aquellos que involucran predicados experienciales se resolverán modificando o explicitando perspectivas idiosincráticas (cambiando una de las partes de opinión, o acordando estar en desacuerdo). En el caso de desacuerdos que involucran predicados teóricos, su resolución exigirá la reconstrucción de perspectivas canónicas, tarea propia de críticos, historiadores y otros actores académicos y del mundo del arte. Los desacuerdos que involucran predicados teóricos y estándares estéticos canónicos podrán aspirar a mayores estándares de justificación.

Mientras que enfoques como el de Beardsley intentan fundamentar la evaluación en criterios críticos, Dickie y McErlean muestran las dificultades de

establecer una estructura estable sin comprometer la independencia de lo estético respecto de lo no-estético. Alternativamente, propuestas como las de Carroll y Orlando sugieren que la evaluación artística puede ganar en objetividad si se fundamenta en categorías y propósitos específicos: aceptar el carácter localizado de los juicios estéticos no implica renunciar a la generalidad (aunque más limitada) de los principios. En oposición a las propuestas generalistas, el particularismo ha cuestionado la posibilidad de formular principios de evaluación artística.

### *1.2.2. Posiciones particularistas: Isenberg y Hopkins*

El particularismo, en el contexto de la estética, puede definirse como la postura que rechaza la existencia de principios generales, reglas o criterios que permitan inferir o justificar objetivamente juicios estéticos a partir de la descripción no tendenciosa de las características de una obra de arte. Como mencioné al comienzo de este apartado, el debate particularista-generalista gira en torno a la existencia y el uso de principios estéticos en el juicio estético. Los particularistas niegan que existan tales principios, privilegian una estrategia no inferencial para la justificación de juicios estéticos, y rechazan la idea de que la apreciación estética implique un proceso de razonamiento a partir de principios o reglas de evaluación artística.

En un texto inaugural del particularismo, Arnold Isenberg (1949) defendió que la descripción e interpretación de las obras de arte en el contexto de la crítica no funciona justificando su valor, sino facilitando la percepción. Si bien los críticos a menudo apelan a características descriptivas para justificar sus juicios de valor, no están utilizando principios generales. La crítica funciona construyendo «comunidades de percepción y sentimiento», es decir, comunidades que comparten una experiencia perceptual que tiene su origen en la visión del crítico. Para Isenberg (1949), «una función de la crítica es provocar la comunicación a nivel de los sentidos, es decir, inducir una igualdad de visión, de contenido experimentado» (p.336). El crítico, entonces, utiliza el lenguaje para señalar características particulares de la obra que implican el reconocimiento de propiedades estéticas, esto es lo que, según Isenberg, explica que la crítica pueda ayudarnos a reconocer

qué nos gusta de una obra de arte (función propia de la crítica) aun sin saber qué causa que nos guste (una tarea que Isenberg atribuye a la psicología).

Una crítica influyente a la posición de Isenberg se basa en una observación de Frank Sibley (1965) que en «Aesthetic and Non-aesthetic» [*Estético y no-estético*] afirmó que «una actividad cuyo resultado exitoso es ver u oír, no puede, creo, llamarse razonamiento» (p.40). La crítica a la propuesta de Isenberg es, entonces, que no permite afirmar el carácter racional de la crítica: si la tarea de los críticos es de persuasión, o de guía en la percepción, no podemos afirmar que den razones, ya que una percepción no puede ser el resultado de un argumento<sup>3</sup>.

Atendiendo a las críticas, Robert Hopkins (2006) buscó demostrar que puede preservarse la racionalidad y afirmar que el resultado de la discusión crítica es una percepción. Hopkins argumenta que la percepción estética, por su naturaleza receptiva, no puede ser el resultado de un razonamiento deductivo a partir de principios generales. La percepción implica un elemento de pasividad que no se ajusta al modelo de razonamiento que los generalistas proponen. Para defender esta posibilidad, Hopkins entiende necesario conciliar dos elementos contradictorios: el carácter autosuficiente de la percepción (que impediría que sea el resultado de un razonamiento), y el carácter suficiente de la relación entre razones y conclusión de un argumento (que excluye la receptividad esencial a la percepción). Así,

la receptividad puede conciliarse con la suficiencia de la razón si, en los casos en cuestión, no hay comprensión de la razón en ausencia de la apertura al mundo que requiere la percepción. Y la autosuficiencia de la percepción puede conciliarse con su apoyo en el razonamiento solo si el razonamiento es un elemento de esa percepción. Por lo tanto, necesitamos reconfigurar la noción de percepción que está en juego (Hopkins, 2006, p.148)

El autor utiliza el ejemplo de la caza de un ciervo para ilustrar cómo la discusión crítica puede llevar a la percepción de una obra de arte de una manera específica, sin depender de principios generales. En el ejemplo, una persona (A) ha visto un ciervo en la maleza, pero otra persona (B) no logra distinguirlo. Para

---

<sup>3</sup> Para una defensa sistemática del carácter racional de la percepción, ver Siegel (2017).

persuadir a B, A puede utilizar una serie de descripciones que guíen su percepción: «Mira esa flor violeta a la derecha, y las dos manchas marrones arriba y abajo. Esas manchas son parte del flanco. Más arriba, a la izquierda, ¿ves esa mancha marrón con motas blancas y beige? Esa es su oreja» (Hopkins, 2006, p.149). A través de estas descripciones, A no está simplemente proporcionando información sobre el ciervo, sino que está dirigiendo la atención de B hacia elementos específicos de la escena. Si A tiene éxito, B finalmente verá el ciervo, y esta percepción no será simplemente una consecuencia causal de las descripciones, sino que incorporará las percepciones subsidiarias de la flor, las manchas y la oreja.

Hopkins argumenta que este proceso es análogo a la discusión crítica en el ámbito estético. Al igual que A guía la percepción de B hacia el ciervo, un crítico puede dirigir nuestra atención hacia características específicas de una obra de arte para que percibamos una propiedad estética particular. En estos contextos, no hay un principio general que dicte que la combinación de una flor morada, manchas marrones y una oreja moteada constituya un ciervo. A la vez, la percepción del ciervo se basa en la observación directa y en la atención a la configuración específica de los elementos en la escena. De la misma manera, la apreciación estética no se basa en la aplicación de reglas generales, sino en la percepción directa de las características de la obra en su contexto particular.

El autor rechaza, entonces, la idea de que debemos comprender al argumento crítico como un argumento que nos conduzca a la percepción desde creencias, estados distintos en su naturaleza. Las premisas en el argumento crítico son en sí mismas percepciones que se incorporan en la percepción más compleja que funciona como conclusión del argumento. Su noción reconfigurada de percepción incorpora el carácter racional y evita concebir la percepción como una experiencia atomística, carente de estructura interna. Para Hopkins, esta noción de percepción permite superar dos obstáculos principales para la idea de un razonamiento dirigido a la percepción: el problema de la autosuficiencia epistémica, donde una percepción no necesita apoyo externo, que se resuelve al incorporar el argumento dentro de la percepción misma; y el problema de la suficiencia de la razón, donde un argumento debe ser suficiente para motivar la adopción de la

conclusión, que se aborda al involucrar la percepción del objeto en la comprensión del argumento.

Gorodeisky (2022) entiende que la propuesta de Hopkins tiene dos problemas relevantes. En primer lugar, descuida algunas diferencias entre la percepción sensorial y la apreciación estética. Por un lado, mientras que la percepción es autosuficiente, la apreciación no lo es. Por otro lado, mientras que la percepción está al servicio de la formación de creencias, la apreciación no, si bien la apreciación puede alterar otros estados (cognitivos, o de otro tipo), es el resultado de la racionalidad estética.

Hopkins observa con razón que defender la posibilidad de que las percepciones tengan razones exige superar el conflicto (al menos aparente) entre la autosuficiencia de la percepción y la idea de que se basa en razones. Sin embargo, Gorodeisky (2022) señala que, aun aceptando que la percepción pueda recibir un tipo de apoyo racional, la forma de apoyo racional no es la misma. La percepción sensorial no genera preguntas del tipo «¿por qué?». En respuesta a juicios estéticos, solemos preguntar «¿Por qué lo aprecia?», o «¿Por qué le gusta?», sin embargo, eso no sucede en el caso de la percepción. En el ejemplo del ciervo, si bien A guía racionalmente a B en la percepción del ciervo, no surge la pregunta sobre por qué A ve al ciervo. Sin embargo, cuando un crítico nos guía en la aprehensión de la delicadeza de una pintura, resulta intuitivo y legítimo preguntarnos por qué la pintura es delicada. Para Gorodeisky, entonces, explicar la posibilidad de la racionalidad estética no exige superar el problema de la autosuficiencia porque la percepción es autosuficiente en un sentido en el que las razones estéticas no lo son.

En segundo lugar, Gorodeisky cuestiona la caracterización de las razones estéticas como razones teóricas. Entiende que Hopkins caracteriza las razones estéticas como razones teóricas porque, a diferencia de las razones prácticas, las razones teóricas reflejan *cómo es* el mundo independientemente de nuestras respuestas (las razones prácticas presentan al mundo *como sería* de seguir determinado curso de acción). Este representa uno de los mayores aportes de Hopkins al debate y un desafío para cualquier modelo alternativo de las razones estéticas: «las razones críticas deben basarse en cómo es la obra (y, por lo tanto, el

mundo), independientemente del valor de las respuestas que apoyan, y el razonamiento pertinente debe manifestar una conciencia receptiva de esta realidad» (Gorodeisky, 2022, p.10)<sup>4</sup>. Sin embargo, señala que este compromiso responde más bien al supuesto que llama «supuesto o/o», es decir, el supuesto de que las razones estéticas deben ser o teóricas o prácticas.

Si bien tanto Isenberg como Hopkins enfatizan la dimensión no inferencial de la apreciación estética, sus propuestas han enfrentado objeciones que apuntan a la necesidad de una fundamentación racional que trascienda la simple guía perceptual. La crítica de Gorodeisky, al señalar la diferencia entre la percepción sensorial y la apreciación estética, resalta un punto relevante: el carácter normativo del juicio estético exige un tipo de racionalidad que no se agota en la estructuración de la percepción. Otros abordajes al problema del objeto de las razones estéticas han procurado caracterizarlas como otro tipo de razones normativas, a saber, como razones prácticas.

### **1.3. Razones estéticas como razones prácticas**

Recientemente, Anthony Cross (2017) ha afirmado que la crítica nos da razones en favor de formas particulares de comprometernos o actuar frente a obras de arte. Se trata de una forma de razonamiento no-inferencial en la que los críticos nos asisten en el proceso de deliberación práctica al ayudarnos a identificar aquellas características de las obras que cuentan como razones en favor de nuestro compromiso con ellas de maneras determinadas:

al caracterizar las obras de arte, los críticos nos proporcionan razones para la acción: en particular, señalar estas características sirve como una forma de proporcionar consideraciones que cuentan a favor de determinados actos de mirar, contemplar, escuchar, reflexionar o comprometerse de otro modo con la obra de arte (Cross, 2017, p. 304)

---

<sup>4</sup> Ver Sección 8 de Gorodeisky (2022) para una justificación de la afirmación de que todas las razones prácticas están basadas en el sentido o el valor de responder a ellas.

Si el crítico está en lo correcto respecto de la existencia de razones para la acción en el caso de una obra particular, eso indica que la obra posee un tipo particular de valor.

Cross reconoce que las razones estéticas deben estar basadas en cómo es la obra, independientemente del valor de las respuestas a la obra, para resolver la aparente contradicción entre la noción intuitiva de razón estética (que se basa en cómo la obra es) y el hecho de que las razones prácticas presentan al mundo como sería potencialmente. Las razones prácticas que ofrece el crítico, entonces, son aquellas «centralmente conectadas a la actividad de apreciar la obra» (Cross, 2017, p.312). Es la apreciación de la obra lo que unifica las respuestas para las cuales los críticos nos ofrecen razones. Gorodeisky entiende que esta forma restrictiva de comprender las acciones posibles frente a las razones estéticas como razones prácticas presupone que las razones que ofrecen los críticos para comprometernos con las obras de determinadas maneras son razones estéticas en la medida en que son razones para la apreciación. Nuevamente, Gorodeisky entiende que lo que motiva a Cross a caracterizar a las razones estéticas como razones prácticas es el «supuesto o/o»: que las razones pueden ser razones para creencias o razones para actuar. Ese problema es superado para Gorodeisky en la medida que reconocemos la especificidad de la apreciación como objeto de las razones estéticas.

#### **1.4. Algunas limitaciones del modelo de la apreciación**

Una objeción que puede realizarse a la propuesta de Gorodeisky es que, al aplicar la noción de racionalidad estética a la crítica de arte, construye de manera excesivamente arbitraria su objeto. La autora reconoce que su análisis se restringe a «un género de crítica» del que considera autores representativos a John Berger, Robert Hughes y Michael Fried (Gorodeisky, 2022, p.3). Más adelante, argumenta que «es difícil encontrar piezas críticas que consistan únicamente en expresar y recomendar estas variadas respuestas, *independientemente* de expresar y recomendar la *(des)apreciación*» (Gorodeisky, 2022, p.4). Caracterizar la crítica en función de la construcción deliberada de «un género de crítica», sin embargo, representa una estrategia que asume un modelo normativo para la crítica, y que

puede resultar excesivamente restrictivo. Si bien el alcance y la transformación de las prácticas críticas son fenómenos que serán considerados en el próximo capítulo de este trabajo, basta por ahora señalar que muchos críticos de arte deliberadamente evitan expresar y recomendar la apreciación de una obra.

La posición de Gorodeisky (2022) puede cuestionarse también apelando a la definibilidad de los conceptos en juego. El carácter esquivo de la definición de la apreciación estética es constatado por Calabi et al. (2019). Los autores proponen distinguir entre evaluación y apreciación estética. La primera corresponde a la tarea del crítico de arte, cuya valoración de una obra de arte, sostienen, se basa en la adecuada categorización de la obra y su comparación con otras instancias prototípicas de esa categoría (evaluación relativa). La segunda, por otra parte, corresponde a las reacciones subjetivas frente a una obra del espectador promedio: «el lego, sea cual sea su nivel de conocimiento, tiene perfecto derecho a juzgar los méritos de las obras de arte o, al menos, sus propias reacciones emocionales ante ellas» (Calabi et al, 2019, p.61). Por su misma naturaleza subjetiva, la apreciación estética solo puede entenderse de manera imperfecta; mientras que el juicio evaluativo puede aspirar a otros estándares de justificación racional en la identificación de categorías y la evaluación relativa<sup>5</sup>. Bajo esta caracterización, tendría sentido hablar de la relación entre crítica de arte y apreciación en un sentido derivativo, es decir, en la medida en que ciertos estados cognitivos relativos a la evaluación puedan estructurar o afectar la experiencia subjetiva.

A pesar de estas objeciones, entiendo que la caracterización de las razones estéticas como razones para la apreciación es adecuada en la medida en que permite la adopción de posiciones más o menos comprometidas con la autonomía del dominio de lo estético y la existencia de un tipo particular de razones normativas que dé cuenta de lo estético: para una posición conjuntiva como la de Grant, las diferentes instancias de racionalidad en la crítica forman parte del estado más amplio de apreciación; para una posición unitaria como la de Gorodeisky, es la

---

<sup>5</sup> Es importante destacar, sin embargo, que, a pesar de su carácter subjetivo, para Calabi et al. (2019) la apreciación admite criterios de normatividad en términos de la corrección de lo que llaman «sentimientos cognitivos» [*cognitive feelings*]. Ver Calabi et al. (2019, p.62).

apreciación de la obra la que permite que otros estados (doxásticos, afectivos, prácticos) se modifiquen. Bajo la primera perspectiva, la crítica contribuye a la apreciación favoreciendo estados de naturaleza diferente, pero que en su conjunto pueden comprenderse bajo la categoría de apreciación. Para la segunda perspectiva, la crítica facilita la apreciación como experiencia unitaria y, al hacerlo, potencialmente altera estados subsecuentes de otra naturaleza.

En general, entiendo que es plausible mantener una posición pluralista respecto del objeto de las razones estéticas (un ejemplo de esta posición puede encontrarse en Whiting, 2021), en el que la apreciación funciona como criterio para distinguir cuáles son las razones relevantes o pertenecientes a la categoría. Retomando los ejemplos de McGonigal (2018) presentados en la primera sección de este capítulo, podríamos decir que las propiedades estéticas de la secuoya nos dan razones para apreciarlas, y que el valor de la apreciación, a su vez, nos da razones para comprometernos con su conservación. Pero nuestras razones para conservar las secuoyas no son estéticas en sentido estricto, sino que son estados afectados por la apreciación. Lo mismo respecto de las razones que tenemos para pagar nuestros impuestos para garantizar la conservación de obras de arte valiosas. Nuestras razones para pagar los impuestos son creencias fundadas en la apreciación de las obras, pero no son razones estéticas en sentido estricto<sup>6</sup>.

En el próximo apartado busco mostrar cómo instancias de racionalidad estética parecen tener un objeto más bien práctico o teórico en instancias particulares, y cómo la caracterización de las razones estéticas como razones para la apreciación puede dar cuenta de esa pluralidad, a partir de la consideración de un hecho artístico específico.

### **1.5. Estudio de caso**

Del 14 de marzo al 31 de mayo de 2010, el MoMA (Museo de Arte Moderno) en Nueva York presentó *The Artist is Present*, retrospectiva que recorrió la carrera de la artista yugoslava de performance Marina Abramović. Fue una de las exposiciones más destacadas de la artista y se convirtió en un evento culminante

---

<sup>6</sup> Agradezco a María José Alcaraz León estas observaciones.

para la legitimación institucional de la performance. La retrospectiva exploró la trayectoria artística de Abramović a lo largo de más de cuatro décadas, presentando un conjunto de obras, que incluían fotografías, videos y objetos relacionados con sus performances anteriores. El objetivo de las siguientes páginas es encontrar, en la respuesta crítica a la retrospectiva, textos que evidencian la diversidad de razones que, entendidas como razones para la apreciación, podríamos considerar razones estéticas. Prestaré especial atención a los textos que evidencian el sustento crítico de ciertos conceptos teóricos. En esos casos, las críticas investigan las implicaciones de conceptos aplicados en la caracterización de las obras y contribuyen a establecer criterios de corrección para su aplicación.

La pieza central homónima fue la más destacada de la retrospectiva. En la performance, Abramović se sentó en una silla en el atrio del MoMA durante todos los días que duró la exhibición y permaneció inmóvil mientras los visitantes se sentaban frente a ella, uno por uno, y la miraban a los ojos. La artista invitaba así a los visitantes a compartir un momento de presencia y contemplación mutua. La pieza se convirtió en un fenómeno cultural y atrajo a una gran cantidad de espectadores y participantes. Muchas personas hicieron largas filas para tener la oportunidad de sentarse frente a Abramović, mientras que otros se mantuvieron frente a la artista jornadas enteras. Además de la performance central, la retrospectiva incluyó una serie de videos que documentaban performances pasadas de Abramović, a menudo involucrando actos de resistencia física y emocional y explorando temas como la vulnerabilidad, los límites del cuerpo y la relación entre la artista y el público. Se exhibieron también objetos utilizados en performances anteriores y algunas de las más relevantes fueron recreadas por un equipo de artistas instruidos por Abramović.

#### *1.5.1. Crítica de arte y juicio*

En su reseña de *The Artist is Present* titulada «In the end, it was all about you» [*Al final, era todo sobre ti*], Jerry Saltz (2010) aseveró que la exhibición «ha convertido la usualmente introspectiva esfera institucional en un circo existencial de autoayuda bizarra» (2010, s.p.). Si bien valora que la retrospectiva demuestra

que el sensacionalismo no tiene por qué ser tonto, el tono general de la reseña cuestiona el aura de solemnidad que reviste lo que para él es un «concurso de miradas prolongado» (2010, s.p.). A pesar de ser también un texto sensacionalista, los juicios de Saltz están justificados: señala como falencias de la exhibición la dificultad de otras performances recreadas (como *Imponderabilia*, en la que dos personas se ubican desnudas a los lados del marco de una puerta) para comprometer al público, el carácter casi masoquista de varias de las performances documentadas y recreadas, el narcisismo de la artista y la conformación de un bucle de retroalimentación positiva sobre su obra. La crítica de Saltz es representativa de una forma de crítica adecuada a las convenciones del periodismo y clara en su juicio: si bien rescata el impacto social del evento, cuestiona su valor artístico.

#### *1.5.2. Modos de compromiso: la crítica pedagógica*

Una crítica que, por otro lado, parece estar más preocupada por la dimensión práctica, es la de Arthur Danto (2010b), publicada en *The New York Times*. Si bien la crítica es generalmente positiva, da pautas concretas desde las que acercarse a la exhibición. Presenta una serie de hechos históricos y preocupaciones filosóficas orientadas a legitimar la recepción institucional de la obra de Abramović. Es así que ubica el comienzo de la performance «como se practica actualmente» (Danto, 2010b, s.p.) en las décadas de los 60 y 70, décadas en las que comienza la carrera de Abramović. La genealogía trazada por Danto excluye las prácticas del futurismo, dadaísmo y otros movimientos de vanguardia anteriores, que en otro texto reconoce como antecedentes, aunque señala también que no fueron lo suficientemente radicales como para despertar el interés de Abramović (Danto, 2010a). Afirma que «Marina Abramović es una de las primeras artistas de performance cuyas obras tienen la profunda originalidad que justifica su inclusión en los grandes museos» (Danto, 2010b, s.p.). Valora que la inclusión de la performance homónima «ha llevado al propio MoMA a la vanguardia de los experimentos artísticos contemporáneos y ha demostrado ser un éxito en todos los sentidos» (Danto, 2010b, s.p.).

Pero atendiendo a consideraciones prácticas, indica también a los espectadores cómo desplazarse por la sala y les recomienda «no tocar el arte» por respeto a la privacidad de las obras cuyo material son cuerpos de personas<sup>7</sup>. Danto (2010b) describe su experiencia con la obra en los siguientes términos:

Marina inclinó la cabeza hacia atrás en un ligero ángulo y hacia un lado. Fijó sus ojos en mí sin, al parecer, verme más. Era como si hubiera entrado en otro estado. Yo estaba fuera de su mirada. Su rostro adquirió la translucidez de la porcelana fina. Era luminosa sin ser incandescente. Había entrado en lo que a menudo llamaba «modo de performance». Al menos para mí, fue un trance chamánico: su capacidad para entrar en ese estado es uno de sus dones como intérprete. Es lo que le permite pasar por las pruebas físicas de algunas de sus famosas performances. De hecho, sentí como si esta fuera la esencia de la performance, en su caso, a menudo con el elemento añadido de peligro físico (s.p.).

El texto, entonces, si bien podría leerse superficialmente como una reseña positiva, creo que es mejor interpretado como un texto con preocupaciones prácticas asociadas al suceso artístico que la muestra representa, tanto en su dimensión institucional (respondiendo posibles objeciones sobre su legitimidad), como en la dimensión subjetiva del espectador. Podríamos pensar que el texto de Danto provee a un espectador sin demasiado interés en la performance de una narrativa con la que motivar o establecer una analogía con su experiencia.

### *1.5.3. El debate teórico en la crítica de arte*

Otros de los textos críticos producidos a partir de la exhibición tienen objetivos y preocupaciones diferentes: consideran problemas de naturaleza teórica vinculados a la presencia del cuerpo en la performance, la ontología de las obras de

---

<sup>7</sup> Esta observación, aparentemente trivial, da cuenta de una situación que resultó problemática durante la exhibición a nivel organizacional, y que fue expuesta recién en 2024, cuando un actor que participó en la muestra denunció al MoMA por no haber tomado las medidas necesarias para prevenir el comportamiento inadecuado de los visitantes durante la muestra (ver Nayyar, 2024).

performance y, en particular, sobre la posibilidad de «re-performar», de recrear [*re-enact*] performances.

Uno de los textos que se ocupa de estos problemas es el que el mismo Danto (2010a) redactó para el catálogo de *The Artist is Present*. En este texto, argumenta que la posibilidad de reemplazar el cuerpo del performer original por el de otro artista es indispensable para el objetivo de preservar las obras de performance. Para Danto (2010a), «el mero problema de la preservación nos fuerza a reconocer la existencia de algo así como una partitura (o un guion) y luego la actuación [*enactment*] a través de la performance de lo que esa partitura demanda. Por lo tanto, [la performance tiene] una identidad de dos estadios» (p.30). Su argumento, basado en el testimonio de Abramović, parte de aceptar que la posición sobre la historia del arte y la necesidad de conservar las obras de la artista es la posición correcta («Abramović entiende bien la historia del arte» [Danto, 2010a, p.30]) para defender una ontología que es la que esa posición requiere.

Otra crítica, de Jae Emerling (2010), publicada en la revista X-TRA, no es tan caritativa sobre las motivaciones de Abramović y se limita a señalar que su activo compromiso con la práctica de la re-performance busca acompañar las demandas de las instituciones (y da cuenta de posiciones contrarias a la de Abramović, como la de Joan Jonas, otra pionera del género). Amelia Jones (2011), por su parte, observa que ese movimiento contribuye a asegurarle a Abramović un lugar central en el canon de la performance, así como la preeminencia del trabajo de otros artistas que ella misma ha elegido recrear en exhibiciones como *Seven Easy Pieces* (Museo Guggenheim, 2005)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> *Seven Easy Pieces* fue una serie de performances realizadas por Abramović en noviembre de 2005. Durante siete noches la artista recreó siete performances, dos propias y cinco de otros artistas (Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane y Joseph Beuys). De acuerdo al Museo Guggenheim (2005, s.p.), «desde principios de la década de 1970, Marina Abramović ha sido pionera en el uso de la performance como forma de arte visual. El cuerpo siempre ha sido su tema y su medio, y los parámetros de sus primeras obras estaban determinados por su resistencia. Explorando los límites físicos y mentales de su ser, ha soportado el dolor, el agotamiento y el peligro en la búsqueda de la transformación. Con *Seven Easy Pieces*, Abramović recrea obras de performance fundamentales de sus colegas de los años sesenta y setenta. El proyecto se basa en el hecho de que existe poca

El artículo de Jones (2011), titulado «The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence» [*La artista está presente: recreaciones artísticas y la imposibilidad de la presencia*] es uno de los trabajos críticos más relevantes sobre la obra de Abramović. Su descripción de su participación en *The Artist is Present* (2011) dista mucho de la ofrecida por Danto:

Como alguien que se sentó frente a Abramović, en el atrio del MoMA, rodeada por una barrera parecida a un ring de boxeo, rodeada a su vez por docenas de visitantes que miraban fijamente, cámaras e iluminada por luces Klieg, puedo decir personalmente que el intercambio no me pareció nada energizante, personal ni transformador. Aunque era consciente de que la persona a la que conozco y respeto como artista y fuerza cultural estaba sentada ante mí, me sentí sobre todo objeto de innumerables miradas individuales y fotográficas (incluida la suya), y la experiencia en general fue la de participar en un espectáculo, no en una relación interpersonal cargada de emoción o energía, sino en una simulación de intercambio relacional con otros (no solo con el artista, sino también con los demás espectadores, los guardias, los «gestores» del evento) (Jones, 2011, p.18).

Más allá de la experiencia personal, Jones (2011) discute extensamente conceptos como el de «presencia» relacionadas con la teorización en torno a la performance, pero que encierran algunas paradojas. La presencia, evocada en el título de la retrospectiva, implica «la coextensividad no mediada en tiempo y lugar de lo que percibo y de mí mismo» (Jones, 2011, p.18), y la performance suele valorarse por exigir del artista y del espectador ese estado. Sin embargo, Jones señala varios aspectos que muestran cómo la presencia es imposible en el contexto de la performance.

En primer lugar, la performance presenta al cuerpo como representación, y en ese sentido se trata de un cuerpo que no está presente, sino que se interpreta

---

documentación sobre la mayoría de las performances de este período crítico; a menudo hay que confiar en testimonios de testigos o fotografías que muestran solo partes de una pieza determinada. *Seven Easy Pieces* examina la posibilidad de rehacer y preservar una forma de arte que es, por naturaleza, efímera».

como medio para una significación (algo propio de toda forma artística). Por otro lado, tanto artistas como espectadores experimentan la performance en un marco espacial y temporalmente limitado, determinado por la expectativa de un comienzo y un final, lo que impone una modalidad de contemplación que no puede ser «presencia» por las limitaciones propias de esas expectativas.

Los problemas se vuelven más serios a la hora de considerar la estrategia de Abramović de recrear performances. La práctica de Abramović depende en gran medida de la documentación antes, durante y después de la exhibición para mantener la idea de presencia. La performance en vivo, que se supone ofrece una experiencia auténtica e inmediata, depende de la documentación (fotos, videos, textos) para perpetuar su significado y valor en la historia del arte. Las recreaciones, para Jones (2011), exponen una contradicción entre el deseo de materialidad (del cuerpo, de la presencia, del evento «verdadero») y la imposibilidad de fijarlo en coordenadas espacio-temporales.

Al igual que Emerling (2010), Jones (2011) argumenta que el impulso de recrear y documentar la performance a menudo resulta de la presión del mercado del arte. Estas recreaciones intentan recuperar el significado y la autenticidad de los eventos originales, pero también los transforman y los sitúan en nuevos contextos que pueden alterar su interpretación original. El caso de *Seven Easy Pieces* (2005) es particularmente problemático, en la medida que involucra obras de otros artistas. También en cuanto sitúa las obras en el marco institucional de una de las instituciones artísticas más importantes del mundo, altera su construcción estética y reconstruye la memoria de las obras mediante la documentación exacerbada<sup>9</sup>. La recreación y la documentación operan como estrategias de reificación de la performance, la despojan de su carácter efímero y situado en pos de la atribución de un valor tangible y comercializable que con frecuencia contradice su pretensión original.

---

<sup>9</sup> Jones considera, por ejemplo, cómo al buscar registros fotográficos de las obras originales recreadas en *Seven Easy Pieces* (2005), se encuentran con mayor facilidad registros de la recreación de Abramović

Tanto el texto de Danto (2010a), como los de Emerling (2010) y Jones (2011) exploran las implicancias teóricas de la obra de Abramović y sus consecuencias en el marco de una crítica institucional del canon y el mercado del arte. Si bien el texto de Danto (2010a) lo hace desde una posición en la que un juicio estético aprobatorio puede reconocerse con facilidad, los textos de Emerling (2010) y Jones (2011) parecen evitar deliberadamente evaluar la obra. Los textos mencionados contribuyen a establecer el significado de la noción de recreación asociada a la performance, y desarrollan sus implicancias para la ontología del arte, pero también a nivel político e institucional. Emerling (2010) y Jones (2011), particularmente, muestran en sus críticas los límites de la evaluación razonada mediante categorías: una artista, con suficiente peso institucional, puede definir los criterios del logro artístico con los que se evalúa su obra. Las críticas, entonces, se desplazan del juicio estético a un cuestionamiento de las condiciones del juicio. Creo que estos trabajos motivan la consideración de un sentido específico de lo teórico en la crítica, no limitado a la inferencia o a la justificación de un juicio valorativo, sino más próximo al descrito por Orlando (2021), de intercambio y negociación de perspectivas teóricas. Entiendo que, al reconstruir estas discusiones críticas, podemos acercarnos a comprender cómo se conforma una perspectiva canónica en torno a un fenómeno artístico particular.

Los ejemplos aquí analizados ilustran cómo diferentes tipos de crítica proporcionan razones que, aunque aparentemente diversas en su naturaleza, pueden entenderse como razones para la apreciación. La crítica de Saltz, al señalar falencias como la dificultad de las performances recreadas para comprometer al público, ofrece razones que estructuran una forma particular de apreciar la obra en términos de sus limitaciones. La crítica pedagógica de Danto, al proveer un marco histórico y conceptual junto con pautas prácticas para aproximarse a la exhibición, facilita una apreciación informada que integra tanto el contexto histórico como la experiencia directa con la obra. Por su parte, los textos de Jones y Emerling, aunque se centran en discusiones teóricas sobre conceptos como «presencia» y «recreación», proporcionan razones que modifican nuestra apreciación de la obra al revelar las tensiones entre sus pretensiones y sus efectos institucionales. En todos

estos casos, ya sea a través del juicio directo, la orientación práctica o la elaboración conceptual, las razones ofrecidas por los críticos funcionan como elementos que configuran diferentes modos de apreciación, fundados en las propiedades estéticas de las obras y los criterios de logro artístico propios de la categoría a la que las obras pertenecen.

## **1.6. Consideraciones finales del capítulo**

El análisis desarrollado en este capítulo contribuye a esclarecer la naturaleza de las razones estéticas y su interacción con la crítica de arte. La caracterización de las razones estéticas como razones para la apreciación ofrece un marco teórico valioso para comprender cómo estas razones pueden mediar en procesos que resultan en acciones, creencias o respuestas afectivas. Esta perspectiva permite conciliar las aparentes tensiones entre diferentes concepciones de la crítica de arte, ya sea que se centren en la evaluación, la orientación práctica o la elaboración teórica. La noción de apreciación, además, es un concepto útil para entender la particularidad de las razones estéticas y poder construir una noción de racionalidad estética que dé cuenta de la especificidad del dominio de lo estético en nuestras prácticas cotidianas, así como en las institucionalizadas.

Una instancia paradigmática de la racionalidad estética es la crítica de arte. El estudio de caso sobre la retrospectiva de Marina Abramović muestra cómo la crítica de arte opera a través de diferentes modalidades discursivas que, aunque aparentemente diversas en sus objetivos y métodos, pueden entenderse fundamentalmente como formas de proporcionar razones para la apreciación. Las críticas periodísticas que evalúan directamente la exhibición, los textos pedagógicos que orientan la experiencia del espectador, y los análisis teóricos que exploran conceptos como «presencia» y «recreación», contribuyen todos a la apreciación de la obra (la manera en la que esa contribución sea descrita, depende de la adopción de un modelo conjuntivo o unitario de la apreciación).

Sin embargo, es importante señalar que, al tiempo que las perspectivas revisadas en el estudio de caso (y la crítica de arte en general) ofrecen razones para la apreciación, también se involucran en una discusión de carácter institucional.

Todos los críticos mencionados llaman la atención sobre el rol de la retrospectiva en un proceso de legitimación artística, y discuten sus implicancias que, al tiempo que tienen una dimensión ontológica, tienen también repercusiones en el mundo del arte y la práctica de la performance. Podríamos pensar, incluso, que ambas dimensiones del debate forman parte de un proceso complejo en el que las razones estéticas y el proceso de legitimación artística se afectan mutuamente. Estos aspectos serán atendidos en el tercer capítulo de este trabajo.

Entender las razones estéticas como razones para la apreciación proporciona una base teórica útil para identificar qué razones, en el contexto de la crítica de arte, son razones estéticas en sentido estricto. También admite la posibilidad de que otros tipos de razones convivan en el ámbito de la crítica. Independientemente de que adoptemos un modelo unitario o conjuntivo, la noción de apreciación permite dar cuenta de la multiplicidad de respuestas involucradas en nuestra consideración del arte, ya sea en términos de estados constitutivos de la apreciación, o en términos de estados alterados por la apreciación. No obstante, y dada la observada diversidad de la práctica crítica, no es posible formular una noción de racionalidad específica para la crítica: si bien la crítica de arte es una instancia ejemplar de la explicación estética (es decir, de la reconstrucción discursiva de la racionalidad estética), la racionalidad estética trasciende la crítica de arte (abarca otras disciplinas, como la estética y la historia del arte, pero también nuestras decisiones cotidianas tomadas con base en razones estéticas). Es por eso que las discusiones en torno a la definición y definibilidad de la crítica de arte suelen centrarse en la identificación de un «fin constitutivo» que permita individualizar la práctica. Esta estrategia es considerada en el capítulo siguiente.

## **2. El «desafío de Carroll»: acerca de la necesidad de distinguir entre crítica e historia del arte**

En *On Criticism [Sobre la crítica]* (2009), Noël Carroll desarrolla una filosofía de la crítica de arte (o meta-crítica), basada en la tesis de 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 identificar o descubrir 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 (2013) como el «desafío de Carroll», 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» (Carroll, 2009, p.17).

En este capítulo 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 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, 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 aquí 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 el problema de la distinción entre crítica e historia del arte, con especial interés en la forma en la que la historia del arte ha concebido esa distinción. En tercer lugar, consideraré el problema de la falta de una sede disciplinar para la crítica de arte, el actual desinterés de parte de los críticos de arte respecto de la evaluación artística y cómo la crítica de arte ha cuestionado sus propios límites en la construcción de la categoría más amplia de «escritura sobre arte» [*artwriting*]. La estrategia argumental busca, por un lado, cuestionar que la evaluación como fin constitutivo pueda caracterizar adecuadamente la práctica crítica y, por otro lado, que sea deseable y pertinente distinguir entre crítica e historia del arte por apelación a fines constitutivos distintos. Las observaciones finales del trabajo buscan cuestionar la pertinencia del «desafío de Carroll» y sugerir 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.

La filosofía de la crítica de arte propuesta por Carroll ha sido objeto de numerosos debates, y la relevancia del «desafío de Carroll» es reconocida, al menos implícitamente, en diversos trabajos que fundamentan su enfoque filosófico de la crítica de arte en la identificación de un fin constitutivo y en la diferenciación respecto a otras disciplinas afines. El cuestionamiento a Carroll en este capítulo no se dirige a su filosofía de la crítica de arte en general, sino específicamente a la motivación que la impulsa, que constituye también el motor de gran parte de la reflexión filosófica sobre la práctica.

### **2.1. 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<sup>10</sup>. Carroll argumenta que la evaluación razonada es posible porque existen principios generales de evaluación crítica. Sin embargo, estos principios no se aplican a todas

---

<sup>10</sup> Cada una de estas operaciones es definida por Carroll (2009); excede el alcance de este trabajo presentarlas individualmente.

las obras de arte, sino a obras de arte de una categoría determinada. 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<sup>11</sup>.

### 2.1.1. *La obra de arte como objeto de la crítica*

Para Carroll (2009), el objeto de la crítica de arte es la obra entendida como aquello que hace o hizo el artista en su producción. Las acciones orientadas a la producción de una obra de arte son acciones humanas guiadas por propósitos. Al actuar, los artistas tienen propósitos específicos, y esos propósitos, entre otras cosas, funcionan como criterios de evaluación: permiten determinar si la obra es o no un logro [*achievement*] en términos de esos propósitos. Carroll defiende la relevancia de las intenciones artísticas en la evaluación artística y su centralidad en la crítica de arte, argumentando que las intenciones pueden identificarse en la ejecución de la obra<sup>12</sup>. El interés del crítico en las intenciones del artista no implica una evaluación de las intenciones per se, sino que se apela a las intenciones para identificar la naturaleza de la acción artística y sus objetivos implícitos

La idea de que las intenciones del artista son relevantes en la evaluación artística ha sido objeto de sendos debates en la filosofía del arte. Carroll responde a tres argumentos principales que suelen presentarse contra la relevancia de las intenciones artísticas en la crítica: el argumento de la inaccesibilidad, el de la circularidad y el del logro. Estos tres argumentos, sostiene, se presentan a favor de

---

<sup>11</sup> Esta caracterización de la evaluación artística y, específicamente, de su carácter cognitivo y objetivo, tiene, para Carroll, implicancias de peso para las discusiones en estética, particularmente la negación sistemática del concepto de gusto y de apreciación estética (Carroll, 2022; Carroll, 2016).

<sup>12</sup> Para Carroll (2009), las intenciones artísticas son los propósitos que guían las acciones de un artista al crear una obra. Si bien proporcionan un punto de referencia para evaluar si la obra ha tenido éxito o no en sus propios términos, las intenciones artísticas no deben comprenderse como estados mentales del artista, sino como las señas de acción intencional que se revelan en las obras.

la llamada «falacia intencional», es decir, la idea de que las intenciones del artista no son relevantes para la interpretación y evaluación de una obra de arte<sup>13</sup>.

El *argumento de la inaccesibilidad* afirma que las intenciones son estados mentales, separados de la obra de arte e inaccesibles para el crítico; por lo tanto, no tiene sentido especular sobre aquello a lo que no se puede acceder y respecto de lo cual no se puede contrastar la interpretación. En respuesta al argumento de la inaccesibilidad, Carroll señala que las intenciones son fácilmente accesibles en la vida cotidiana: reconocemos, en general, las intenciones de las personas con las que nos relacionamos y, aunque es un proceso falible, resulta lo suficientemente confiable. Por otro lado, disciplinas como la historia y la arqueología rutinariamente reconocen intenciones del pasado para interpretar y reconstruir hechos históricos. Carroll argumenta que las categorías artísticas reconocidas proporcionan un marco para inferir las intenciones de los artistas, aunque admite que este método es falible. Además, destaca otras fuentes de información sobre las intenciones, como declaraciones directas del artista. Si bien debemos reconocer la posibilidad de que el artista no identifique correctamente sus intenciones o se autoadscriba intenciones que en realidad no tiene, en general podemos reconocer tales intenciones. Las intenciones declaradas de un artista, por ejemplo, pueden no alinearse con sus acciones, y es tarea del crítico identificar esas inconsistencias.

El *argumento de la circularidad* presupone la inaccesibilidad de las intenciones que se acaba de referir. Dado que las intenciones son inaccesibles, nos vemos forzados a recurrir a la obra de arte para deducir o derivar de ella las intenciones del artista. Luego, deberíamos inferir que la obra es como el artista quiso que sea, lo que hace que la apelación a las intenciones del artista como

---

<sup>13</sup> «The Intentional Fallacy» [*La falacia intencional*] (1946) fue el primer artículo sobre estética de Monroe Beardsley, coescrito con William K. Wimsatt. Allí, los autores argumentan en contra de la idea de que la voz autoritativa respecto del significado de las obras de arte son los artistas, y frente a la ausencia de testimonio, lo que pueda decirse sobre sus intenciones. Una reconstrucción de los puntos principales del artículo y de la discusión posterior puede encontrarse en Wreen (2024). Una presentación sobre las distintas formas de intencionalismo en el contexto de los debates sobre interpretación puede encontrarse en Stecker (2013).

elemento explicativo de la obra genere un argumento circular. Además, esta circularidad implica que no podríamos afirmar que una obra de arte constituye un fracaso respecto de las intenciones del artista, ya que, si las intenciones no se realizan satisfactoriamente, no podemos apelar a ellas para explicar la obra. Frente al argumento de la circularidad, Carroll propone que existe abundante evidencia indirecta de las intenciones artísticas. Esto incluye la categorización de las obras, declaraciones externas del artista, y comparaciones con otras obras del mismo artista o de sus contemporáneos. Si bien enfatiza que la obra misma es la evidencia más importante de las intenciones del artista, rechaza la idea de que la obra exprese completa y exactamente estas intenciones.

*El argumento del logro* sostiene que existe una brecha entre lo que el artista pretendió lograr mediante su obra, y lo que efectivamente logró. Sostiene, además, que la crítica de arte debería atender a los logros efectivos de la obra y no a las expectativas de su creador. Sin embargo, para Carroll, al considerar las intenciones del artista, el crítico no está evaluando esas intenciones, sino que recurre a las intenciones para comprender la acción artística y sus objetivos implícitos. Esta comprensión permite al crítico evaluar si la obra es exitosa en sus propios términos<sup>14</sup>.

Contra las teorías que afirman que el único indicador de logro artístico objetivo es la recepción de las obras de arte, Carroll defiende que el objeto de la crítica es la obra de arte. En ese contexto, las intenciones artísticas son relevantes, no como objeto directo de evaluación, sino como medio para identificar y contextualizar la acción artística.

### 2.1.2. Evaluación basada en categorías

Una de las razones por las que Carroll (2009) entiende fundamental rastrear las intenciones del artista en las obras de arte es que permite evaluarlas en sus

---

<sup>14</sup> Carroll ilustra este punto analizando la película *Plan Nine from Outer Space* (1959) del director estadounidense Ed Wood: saber que Ed Wood pretendía hacer una película de ciencia ficción al estilo Hollywood es relevante para entender que la película fracasa en sus propios términos (a pesar de que, como película de culto, *Plan Nine from Outer Space* pueda tener otros méritos artísticos).

propios términos, a partir de identificar las categorías relevantes dentro de las cuales el artista pretende que se ubique su obra. Esta concepción de la evaluación, que implica la identificación de la categoría adecuada y la posterior evaluación del logro artístico, le exige a Carroll atender dos problemas relacionados: la acusación de relativismo (es decir, que no existen criterios para decidir la categoría correcta a la que una obra pertenece por lo que, en última instancia, la elección es arbitraria) y la posibilidad de identificar principios generales de valoración artística.

En un influyente artículo de 1970, «Categories of Art» [*Categorías del arte*], Kendall Walton propuso que nuestra percepción y apreciación de las obras de arte están influenciadas de manera determinante por las categorías en las que las clasificamos. Según Walton, cuando observamos una obra de arte, automáticamente la situamos dentro de ciertas categorías basadas en nuestro conocimiento previo y experiencias. Estas categorías pueden incluir el medio artístico, el estilo, el género, o el período histórico. La forma en que percibimos y evaluamos la obra depende en gran medida de las categorías en las que la ubicamos. Se sigue de estas observaciones que las propiedades estéticas de una obra de arte dependen de sus propiedades perceptuales *cuando son apreciadas en la categoría correcta*<sup>15</sup>.

Walton argumenta que las propiedades de una obra de arte pueden ser «estándar», «contra-estándar» o «variables» dependiendo de la categoría en la que se coloque<sup>16</sup>. Las propiedades estándar son las que se esperan en esa categoría, las contra-estándar son las que van en contra de las expectativas, y las variables son las que pueden variar sin afectar la pertenencia a la categoría.

---

<sup>15</sup> De acuerdo a Laetz (2010), Walton defiende en su artículo tres tesis: una psicológica (de acuerdo a la cual los juicios estéticos que emitimos dependen de las categorías bajo las cuales ubicamos las obras de arte), una ontológica (de acuerdo a la cual las propiedades estéticas realmente dependen de su pertenencia o no a determinada categoría) y una anti-relativista (según la cual, dentro de todas las categorías a las que una obra de arte puede pertenecer, hay categorías en las que es correcto apreciarlas, de lo que se sigue que la tarea del crítico es identificar correctamente esas categorías).

<sup>16</sup> Esta distinción aplica a lo que Walton llama categorías del arte perceptualmente distinguibles (aquellas cuya membresía puede determinarse exclusivamente por propiedades perceptibles).

Si bien la discusión exegética respecto de su propia posición no ha sido saldada, Walton contribuyó a reforzar la idea de que la apreciación del arte es altamente contextual. De ahí el interés en el estudio de cómo el contexto histórico, cultural y personal afecta la interpretación y evaluación de las obras de arte. A partir de estas observaciones, podríamos considerar a la teoría de Carroll (2009) como una realización del programa de Walton para la crítica (Carter, 2009). Carroll, así como la gran mayoría de las y los filósofos contemporáneos del arte, acepta la pertinencia de ciertas tesis contextualistas como las defendidas por Walton.

#### **2.1.2.1. Principios generales en crítica de arte**

Para Carroll, la crítica es una disciplina que involucra tanto la sensibilidad estética como el análisis riguroso, el conocimiento histórico y la argumentación fundamentada. La crítica de arte es una práctica que requiere conocimientos especializados, métodos de análisis y criterios de evaluación que, aunque no son objetivos en un sentido fuerte, trascienden la mera subjetividad individual y aspiran a los estándares epistémicos propios del acuerdo intersubjetivo de una comunidad de expertos.

Una posición que Carroll atribuye a Arnold Isenberg (1949) y Mary Mothersill (1961), y que también aparece sugerida en Sibley (1959), sostiene que no existe ninguna característica *F* en las obras de arte que invariablemente contribuya de manera positiva a su valor. Los artículos de Isenberg y Mothersill son representativos de la posición que identificamos previamente como particularismo. Los particularistas sostienen que, si bien no existen principios generales de evaluación estética, el valor estético está basado en propiedades que pueden justificar el juicio estético en casos particulares.

Carroll argumenta que esta posición es problemática por varias razones. En primer lugar, señala que la exigencia de Isenberg y Mothersill de que los principios críticos relevantes sean aplicables a todas las obras de arte es excesivamente restrictiva. Este requerimiento de universalidad, según Carroll, no refleja adecuadamente la complejidad y diversidad de la práctica crítica. En contraposición a esta visión, sostiene que los críticos, al referirse a categorías de arte y sus

propósitos específicos, tienen acceso a principios generales sobre lo que constituye el éxito en formas artísticas y géneros particulares. Estos principios, aunque no son universalmente aplicables a toda práctica artística o incluso a la totalidad de un arte particular, son suficientes para fundamentar evaluaciones objetivas dentro de contextos artísticos específicos.

Si un crítico puede establecer objetivamente la pertenencia de una obra a una categoría determinada y demostrar que dicha 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.

#### **2.1.2.2. Evaluación razonada y clasificación**

Carroll propone una noción de evaluación razonada mediante categorías que busca establecer un fundamento objetivo para la crítica artística. 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. Para Carroll, existen tres tipos de razones objetivas que pueden respaldar la clasificación en la práctica crítica: razones estructurales, razones histórico-contextuales y razones intencionales.

Las *razones estructurales* se basan en las características típicas de las obras pertenecientes a una categoría específica. Cuando una obra presenta numerosos rasgos comunes con otras ya clasificadas en una categoría determinada, esto proporciona un fundamento para su inclusión en dicha categoría. En el ejemplo de Carroll, las similitudes entre «La Última Cena» y otras pinturas religiosas, como la representación de Jesucristo, así como sus diferencias con los bodegones

tradicionales, ofrecen razones objetivas para su clasificación como pintura religiosa.

La clasificación histórica correcta de una obra de arte no es una cuestión de preferencia personal, sino un hecho histórico o social verificable. Se trata, entonces, de *razones histórico-contextuales*. El contexto histórico y social en el que se creó una obra proporciona información crucial para su clasificación adecuada. Carroll argumenta que la apreciación artística surge de evaluar la obra en términos de lo que realmente es y en relación con su categoría histórica correcta<sup>17</sup>.

La intención del artista respecto a la categorización de su obra es, en muchos casos, un hecho determinable. Aunque algunos críticos son reacios a invocar las intenciones de los artistas por consideraciones epistemológicas, Carroll sostiene, como se ha señalado anteriormente, que estas preocupaciones son excesivas, especialmente en lo que respecta a las intenciones de los artistas. Se trata de *razones intencionales*.

La combinación de razones de estos tres tipos proporciona un fundamento objetivo para la clasificación de obras de arte<sup>18</sup>. Cuando las tres convergen, su fuerza combinada puede ser concluyente o, al menos, tan concluyente como es razonable esperar en la práctica crítica. La evaluación basada en la clasificación es relativa a la categoría y se distingue de la búsqueda de principios generales de evaluación artística. Al identificar la categoría a la que pertenece una obra, el crítico

---

<sup>17</sup> La idea de que la adecuada apreciación de una obra de arte exige cierto conocimiento respecto de sus condiciones de producción es una posición generalmente aceptada en la estética contemporánea (ver Danto, 1964/2013; Walton, 1970; Alcaraz León, 2008; Lopes, 2011).

<sup>18</sup> Walton (1970) propone una tipología similar, de cuatro criterios, para determinar la pertenencia de una obra a una categoría artística. El primero se basa en la presencia de un número significativo de características estándar propias de la categoría en cuestión. El segundo criterio evalúa si la obra resulta más interesante, valiosa o estéticamente satisfactoria cuando se percibe dentro de una categoría específica, en comparación con otras posibles. El tercero considera la intención del artista: si este esperaba que la obra fuera percibida en determinada categoría o la concebía como perteneciente a ella. El cuarto atiende al grado de consolidación social de la categoría, es decir, si está ampliamente reconocida, si existen referentes compartidos dentro de ella y si las obras son agrupadas en función de dicha categoría por parte del público o las instituciones.

puede comprender el propósito o finalidad de la obra. Esto, a su vez, permite evaluar si la obra ha tenido éxito en sus propios términos. Carroll argumenta que esta evaluación relativa a la categoría es una evaluación basada en razones *pro tanto*, en la medida en que valora la obra por ser buena en su género, por realizar los propósitos del tipo de obra de arte que es.

Carroll anticipa y aborda cuatro críticas principales a su propuesta de evaluación razonada mediante categorías. Una primera crítica acusa a la propuesta de recurrir a un formalismo excesivo, de centrarse demasiado en la ejecución formal y descuidar los aspectos morales, políticos o cognitivos de la obra. Carroll responde que, por un lado, muchas obras de arte están directamente comprometidas con proyectos morales, políticos o epistémicos, y su éxito en estos aspectos se evalúa dentro de su categoría. Por otro lado, incluso en obras sin compromisos «extra-estéticos» explícitos, estas dimensiones suelen ser integrales para su éxito en sus propios términos.

Una segunda crítica señala que la teoría es ontológicamente ingenua, por asumir que cada obra pertenece a una sola categoría. Sin embargo, Carroll reconoce que las obras pueden pertenecer a múltiples categorías y propone evaluar la realización de los propósitos de cada categoría en proporción a su influencia en la obra. Esto puede llevar a evaluaciones mixtas, lo cual, según Carroll, refleja la complejidad real de la evaluación artística.

Otra crítica califica a la posición como conservadora, sugiriendo que la evaluación basada en categorías podría ser inadecuada para nuevas formas de arte. Carroll argumenta que las nuevas categorías artísticas no surgen de la nada, sino que emergen a través de procesos conocidos como la hibridación, o la disputa entre las artes, la amplificación de ciertos fenómenos y el repudio de otros. Un crítico informado puede seguir estos desarrollos y comprender los propósitos y estándares de valor de las formas emergentes.

Finalmente, se objeta que esta forma de comprender la evaluación dificulta las comparaciones entre obras de diferentes categorías. Carroll responde que las comparaciones son posibles basándose en los propósitos convergentes de algunas categorías artísticas. Sin embargo, señala también que las comparaciones entre

categorías juegan un rol menor en la crítica y que muchas categorías y obras son, de hecho, inconmensurables entre sí.

Carroll concluye que las limitaciones de su teoría en cuanto a comparaciones no constituyen necesariamente una debilidad, sino que pueden indicar su adecuación a la naturaleza de la evaluación crítica. Además, señala que no todos los desacuerdos críticos se basan en categorizaciones, y que otros aspectos de la crítica, como la descripción, contextualización e interpretación, también se resuelven apelando a razones y alcanzando acuerdos intersubjetivos relevantes con base en la evidencia histórica y el acervo interpretativo de las obras.

### *2.1.3. La evaluación como fin constitutivo de la crítica*

Para Carroll (2009), la crítica consiste en la descripción, clasificación, contextualización, elucidación, interpretación, análisis y evaluación de la obra de arte. Su hipótesis es que, en general, las audiencias buscan en los críticos asistencia para descubrir e identificar el valor de las obras de arte. De ahí que la evaluación, dentro de ese conjunto de operaciones, sea para Carroll el fin constitutivo de la crítica.

La principal consideración positiva de Carroll para su propuesta es que entiende que considerar la evaluación como fin constitutivo de la crítica permite distinguirla de otros discursos sobre el arte (fundamentalmente la historia del arte). El desafío para quien pretenda postular una teoría alternativa de la crítica de arte es, entonces, proponer una línea divisoria más efectiva entre formas comparables de discurso sobre arte. Carroll considera al menos catorce críticas posibles a su propuesta. Presentaré a continuación cuatro de las más relevantes, reservando el próximo apartado a aquella que considero más atendible.

En primer lugar, Carroll considera la acusación de que no toda crítica implica evaluación (es decir, que la evaluación no es una condición necesaria de la crítica). Responde que, si bien la evaluación puede no ser explícita, puede reconocerse de manera implícita en la (buena) crítica. Considera luego una forma alternativa de presentar esta objeción, que atribuye a Danto (2017). Según Carroll, Danto ha argumentado que la evaluación no es parte de la tarea del crítico de arte,

sino que es tarea del canon y las instituciones que lo conforman. Así, es más bien tarea del curador y no del crítico la evaluación de las obras. Para Danto, la tarea del crítico es la educación de la audiencia, rol que responde a su teoría del arte como significado encarnado: en ese contexto, el crítico establece de qué se trata la obra mediante las operaciones tradicionales (descripción, interpretación) y luego analiza cómo ese significado adopta determinada forma en la obra de arte (y si esa forma es adecuada). Para Carroll, sin embargo, el análisis de cómo el significado de la obra adopta determinada forma, y la consideración de la adecuación de esa relación, es un proceso evaluativo. Por otro lado, entiende que no es evidente que, al seleccionar obras para una exhibición, el galerista o curador esté evaluando las obras de manera positiva (el criterio que rige, por ejemplo, la curaduría de una retrospectiva, no es el valor de las obras sino su lugar en la trayectoria de un artista).

Otra objeción de peso señala que no hay reglas en el arte y que, por lo tanto, no puede haber una crítica genuinamente evaluativa (ya que no hay criterios objetivos en los que fundamentar la evaluación)<sup>19</sup>. Carroll entiende que, desde la perspectiva de la recepción de las obras, puede evaluarse el efecto y no sus causas (es decir, puede evaluarse cómo las obras afectan a los espectadores y no necesariamente si ese efecto se obtiene siguiendo determinadas reglas). Así, una obra podrá evaluarse positivamente en función de ser conmovedora, divertida o emocionante. Para Carroll, la noción misma de «reglas del arte» aspira a una generalidad que no da cuenta de la forma en la que los críticos identifican el valor en las obras.

Una tercera crítica, relacionada con la anterior, afirma que toda obra de arte es única (en un sentido fuerte, no trivial). Dado que la evaluación presupone algún tipo de comparación, sería, en el caso del arte, conceptualmente irrealizable, ya que todas las obras son inconmensurables entre sí. Carroll entiende que esta perspectiva exagera el carácter único de las obras de arte, y señala cómo las obras pueden

---

<sup>19</sup> Es importante señalar aquí que esta acusación es similar pero no igual a la crítica de Isenberng (1949) y Mothersill (1961) considerada en el apartado anterior. De lo que se trata aquí es de reglas que rijan la producción artística, no de reglas que determinen la evaluación crítica.

clasificarse en géneros, movimientos estilísticos, formas de arte, etc. Es decir, las obras de arte pueden clasificarse en clases o categorías relevantes, y evaluarse en términos de cómo logran o no los propósitos relevantes de cada una de esas categorías. E incluso cuando una obra de arte no encaja en un género establecido, es posible construir nuevas categorías o clases de obras comparables.

Por último, Carroll considera una objeción que resultará familiar. La acusación señala que la evaluación en el arte no es posible porque no existen criterios evaluativos generales respecto de obras de arte. Toda forma de razonamiento presupone premisas generales y, consecuentemente, toda forma de razonamiento evaluativo aplicado al arte presupone la existencia de criterios evaluativos generales que, entiende quien defiende esta posición, no existen. Carroll, tal como observamos anteriormente, señala que en la medida en que las obras de arte pueden clasificarse en categorías o clases, y que dichas categorías admiten la identificación de ciertos propósitos asociados, pueden identificarse criterios lo suficientemente generales para justificar la crítica evaluativa. Los criterios evaluativos, entonces, son relativos a la o las categorías bajo las cuales la obra puede ubicarse.

#### **2.1.3.1. El momento de la evaluación: crítica y otros discursos sobre arte**

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 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 explicar 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 considerada 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.

## **2.2. La distinción entre crítica e historia del arte (y estética y estudios de cultura visual)**

Tradicionalmente, la historia del arte, la estética, la crítica de arte y, más recientemente, los estudios de cultura visual se han conceptualizado en términos de oposiciones binarias, como historicidad frente a teoría, pasado frente a presente, o descripción frente a evaluación. 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.

Según Antonio Somaini (2012), sin embargo, estas disciplinas han convergido progresivamente hacia un terreno común desde la segunda mitad del siglo XX: 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<sup>20</sup>. En la crítica de arte, con el desarrollo de la crítica institucional, cuestionando

---

<sup>20</sup> Ver, por ejemplo, Dickie (1974).

los mecanismos de valoración dentro del mundo del arte<sup>21</sup>. Y en la historia del arte, a través del reconocimiento del papel de los juicios de valor implícitos en su propia historia<sup>22</sup>. Por su parte, los estudios de cultura visual 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<sup>23</sup>.

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 (2017), que entiende que toda caracterización de la crítica de arte, que opone la 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 históricos. 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<sup>24</sup>. También la historiografía reconoce que «la historia del arte está constituida en primer lugar por el registro documental de juicios estéticos anteriores» (De Duve en Elkins, 2006, p.60), es decir que gran parte

---

<sup>21</sup> Las características y prospectiva de este abordaje se discuten en el último capítulo de este trabajo.

<sup>22</sup> Tal vez uno de los ejemplos más evidentes de esta discusión radica en la atención respecto a los procesos de construcción del canon en la historia del arte; Langfeld (2018) presenta una discusión informativa al respecto.

<sup>23</sup> Sobre el objeto de los estudios de cultura visual, ver Bal (2003). Los estudios de cultura visual, en particular, han ampliado el campo de investigación más allá de las imágenes artísticas tradicionales. Su objetivo es doble: comprender tanto los criterios históricos y sociales según los cuales se asigna un cierto valor a las imágenes, como los procesos mediante los cuales los valores, creencias y significados que constituyen una determinada cultura se establecen y negocian a través de las imágenes y las prácticas de visión.

<sup>24</sup> Svetlana Alpers (1960), por ejemplo, ha señalado cómo Giorgio Vasari describió las obras de los artistas que biografio de maneras que realzan aquellos aspectos que responden a sus propias actitudes estéticas, apoyando sus interpretaciones y complementando su narrativa histórica.

de las prácticas y el acervo que sostiene la historia del arte fue concebido como crítica de arte.

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 visual contemporánea (Elkins, 2004; Carroll, 2009; Mitchell, 2010). 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<sup>25</sup>.

A continuación, presento tres casos en los que la historia del arte ha cuestionado su distinción respecto de la crítica de arte para observar cómo el problema adquiere un carácter epistémicamente productivo.

### *2.2.1. Venturi: historia del arte como historia de la crítica de arte*

El proyecto de Lionello Venturi para una historia de la crítica de arte surge como respuesta a lo que percibió como un «caos metodológico» en la enseñanza y práctica de la historia del arte. Su propuesta busca establecer una base metodológica más coherente y unificada para la disciplina, superando las divisiones artificiales y las aproximaciones fragmentadas que observaba en su época. Un aspecto fundamental del proyecto de Venturi es la afirmación de la identidad esencial entre la historia del arte y la crítica de arte. Rechaza la distinción convencional entre ambas, argumentando que un juicio crítico desprovisto de contextualización

---

<sup>25</sup> Así, en estética, los debates sobre propiedades estéticas han estado marcados por la necesidad de incorporar elementos contextuales en el análisis (Alcaraz León, 2008; Lopes, 2011). Problemas similares se plantean en relación con la historia (Sillers, 1991) y la crítica de arte (Carroll, 2009).

histórica carece de comprensión profunda. Esta integración de historia y crítica se basa en la premisa de que la verdadera interpretación histórica y la crítica estética auténtica son, en última instancia, coincidentes.

En el centro de la propuesta de Venturi se encuentra el juicio crítico. Argumenta que ni el análisis filológico, ni la teoría estética, ni el mero acto de gusto son suficientes por sí mismos para constituir una crítica de arte completa. Es el juicio, entendido como una síntesis de estos elementos, lo que debe ocupar el lugar central en la crítica y la historia del arte.

Venturi concibe la historia del arte como una historia del gusto. Esta perspectiva implica un análisis diacrónico de las condiciones estéticas y culturales que influyen en la producción y recepción del arte a lo largo del tiempo. El proyecto de Venturi reconoce la noción moderna de la autonomía del arte, pero sugiere una aplicación limitada de este concepto. Propone que la autonomía del arte debe entenderse en un sentido universal, mientras que los aspectos específicos de la creación y recepción artística deben examinarse como hechos históricos contingentes, sujetos a las particularidades de cada época y contexto cultural.

En última instancia, el proyecto de Venturi puede entenderse como un esfuerzo por reconciliar la dimensión filosófica de la estética con la comprensión histórica del arte. Propone un acercamiento que integre estas perspectivas aparentemente divergentes, reconociendo tanto la autonomía del arte como su ineludible contextualización histórica y cultural. De esta manera, Venturi aspira a establecer una disciplina más coherente y comprensiva, capaz de abordar la complejidad del fenómeno artístico en toda su riqueza<sup>26</sup>. Se trata de un programa para la historia del arte que, en la medida que afirma la identidad entre crítica e historia del arte, no solo cuestiona la pertinencia del «desafío de Carroll», sino que la niega programáticamente. Esto no quiere decir, por supuesto, que tengamos buenas razones para aceptar el programa de Venturi que, de hecho, no logró

---

<sup>26</sup> 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 lo compromete también con conceptos como el de «genio» y «espíritu», que han perdido relevancia teórica en la reflexión estética reciente.

cuestionar decididamente esas fronteras disciplinares. Sin embargo, sí nos acerca a una comprensión de cómo el problema de la distinción entre crítica e historia del arte puede utilizarse para avanzar intereses teóricos.

### *2.2.2. Baxandall: historia, crítica y propósitos*

El historiador del arte Michael Baxandall ha ejercido y defendido la unión deliberada de historia y crítica de arte por dos razones principales: en primer lugar, entiende que explicar el arte implica su consideración bajo una descripción o especificación verbal, y esa descripción implica juicio crítico; por otro lado, entiende que historia del arte y crítica comparten el objetivo de facilitar la apreciación de las obras de arte: el interés específico de las artes visuales es visual y, en consecuencia, la información histórica provista por el especialista es útil en la medida en que ayuda a otras personas a tener un sentido más agudo de ese interés específicamente visual (Baxandall, 1979, p.455).

Baxandall admite también un lugar para la crítica en una tarea que reconocemos como fundamental en la historia: la inferencia de causas. Según Baxandall (1979):

Inferir causas es histórico: igualmente, tampoco se puede concebir que la historia o la inferencia sean precisas sin agudeza crítica. 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. Acepto que otros puedan tener ese propósito (Baxandall, 1979, p.463).

El historiador reconoce en esta observación los usos estratégicos de la diferenciación entre crítica e historia del arte. Baxandall admite que la división es arbitraria y opta por un abordaje que deliberadamente une ambas disciplinas. Sin embargo, reconoce que en ámbitos específicos, críticos e historiadores podrán definir propósitos que les conduzcan a trazar límites disciplinares relacionados con pares dicotómicos como investigación/juicio o pasado/presente. Esta observación avanza en el sentido de las conclusiones de este trabajo: la división entre historia y

crítica de arte manifiesta una tensión potencialmente productiva. Eso explica tanto la tendencia a cuestionar el límite y reconocer su arbitrariedad, como la estrategia que insiste en la división como una forma de avanzar hacia propósitos teóricos particulares.

### *2.2.3. Escritura ecfástica*

La definición más difundida de la écfasis corresponde a Leo Spitzer y la presenta como «una descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica» (1955, p.207). Si bien en su origen en la retórica antigua, la característica principal de la écfasis era la vivacidad con la que la descripción apelaba a la imaginación del público, su sentido moderno ha quedado restringido al ámbito de la descripción de obras de arte.

Según Alessandro Stavru (2018), las discusiones sobre la écfasis se centran en su auge y desarrollo en la Antigüedad, su rol en la historia del arte y su referencia en los debates contemporáneos sobre el «giro pictórico». En la historia del arte, Jás Elsner (2010) ha defendido que la disciplina puede entenderse como una práctica ecfástica. 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» (2010, p.11). Esto implica, por un lado, que la historia del arte es tan histórica como literaria y retórica, pero también implica «negar cualquier diferencia fundamental entre la ‘historia del arte’ y la ‘crítica de arte’ que no sea la tendencia de su flujo ecfástico y las reglas por las que se escriben» (Elsner, 2010, p.24).

Si aceptamos, como sugiere Elsner, que la historia del arte es esencialmente una práctica ecfástica (es decir, una descripción retórica orientada a construir argumentos), entonces la tradicional distinción entre historia y crítica de arte se vuelve problemática. Ambas prácticas comparten no solo su dependencia de la descripción interpretativa, sino también su naturaleza argumentativa y persuasiva. 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. Esta perspectiva señala, nuevamente, la arbitrariedad de las fronteras disciplinares y reconoce que tanto la historia como la crítica de arte son formas de escritura que, a través de la écfrasis, buscan hacer presente y significativa la obra de arte para sus lectores.

La distinción entre crítica e historia del arte ha estado tradicionalmente determinada por pares dicotómicos como historicidad frente a teoría, pasado frente a presente, o descripción frente a evaluación. Sin embargo, los tres casos analizados en este apartado dan cuenta de la arbitrariedad de estas fronteras disciplinares y de cómo su cuestionamiento revela aspectos fundamentales de estas prácticas. El proyecto de Venturi, que propone una identidad esencial entre crítica e historia del arte fundada en el juicio, 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 efrástica 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 sus fines constitutivos que a las convenciones retóricas y los objetivos específicos que guían la escritura en cada caso.

### **2.3. Algunas observaciones sobre el estado actual de la crítica de arte**

En el complejo paisaje del discurso artístico, la crítica de arte emerge como un campo disciplinar caracterizado por su resistencia a la categorización académica tradicional. Este apartado explora, a través del análisis de encuestas y tendencias recientes en el desarrollo de la crítica de arte, el estado actual de la crítica de arte. Considerando la falta de una sede disciplinar definida, el reciente desinterés de parte de los críticos de arte respecto de la evaluación y el auge del género de «escritura sobre arte» [*artwriting*], busco dar cuenta de cómo la incertidumbre disciplinar puede comprenderse como una condición epistémica productiva de la crítica de arte.

### *2.3.1. La (no) sede disciplinar de la crítica de arte*

Los estatutos de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) 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 curaduría) u organización de exposiciones (AICA, 2022).

En la última encuesta a sus integrantes, realizada en 2024, solo el 15,6% de sus integrantes se identificaron profesionalmente como críticos de arte. 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%) (AICA, 2024).

Al considerar el estado actual de la crítica de arte, James Elkins (2014) observa la ausencia de una «sede disciplinar» para la crítica de arte, que parece confirmada por la heterogeneidad en la composición de la principal asociación internacional del campo. 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 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 (2004) no aboga por una pedagogía conservadora o fija que limite la crítica de arte, señala que una disciplina académica definida proporcionaría un centro de referencia contra el cual se pudiera definir y desarrollar

la crítica de arte más 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.

No obstante, es en esta aparente dificultad donde podemos identificar una característica distintiva del campo: su capacidad para operar en los intersticios de otras disciplinas, principalmente la historia del arte, la estética y, más recientemente, los estudios de cultura visual. Si bien todas estas prácticas parecen estructuradas por oposiciones (evaluación/descripción, sincronía/diacronía, mediación/erudición), estas oposiciones no son estáticas, sino que se encuentran en constante revisión y cuestionamiento tanto en la práctica crítica como en las disciplinas afines. Los profesionales del campo, aun con trayectos formativos diversos, contribuyen al desarrollo de la actividad crítica desde diferentes perspectivas disciplinares.

La ausencia de una sede disciplinar específica para la crítica de arte, entonces, lejos de constituir una carencia, puede interpretarse como un rasgo constitutivo del campo que le permite mantener una tensión productiva con disciplinas afines. No obstante, esta situación también plantea desafíos significativos para la formación de nuevos críticos y la consolidación de metodologías específicas.

En un sentido general, 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, a su vez, 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.

### 2.3.2. *Crítica y evaluación*

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 (2004, 2018), hacia la descripción, contextualización y explicación de las obras. 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 Columbia (Szántó, 2002) 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, quienes practican la crítica de arte 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» (Szántó, 2002, p.28).

En 2018, la crítica y periodista Mary Louise Schumacher realizó para la Universidad de Harvard una nueva encuesta inspirada en la original de Szántó (2002). De la encuesta 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. La mayoría de los encuestados 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).

La encuesta revela también un interés, de parte de quienes producen crítica de arte, en formas de escritura consideradas vanguardistas o experimentales. Entre los casos que Schumacher considera más representativos están las publicaciones *Triple Canopy* y *Dis* (plataformas que buscan incentivar formas experimentales de escritura sobre arte), *Black Contemporary Art* (fundado en 2011, fue un blog de Tumblr a cargo de Kimberly Drew que se convirtió en una voz influyente y autorizada sobre arte afroamericano y cuyo trabajo fue impulsado gracias a la tracción social del movimiento *Black Lives Matter*), «On Photography» (columna de *The New York Times Magazine* a cargo de Teju Cole) y la escritura de Maggie Nelson (cuya obra, difícilmente clasificable, incorpora elementos autobiográficos, críticos y teóricos). De los ejemplos mencionados, solo *Black Contemporary Art* y la columna de Teju Cole podrían considerarse formas de escritura sobre arte tradicionales (la innovación radica en la especificidad de los objetos que abordan). Sin embargo, tanto *Triple Canopy*, como *Dis*, (y otros proyectos como *n+1*, o *e-flux*) resultan interesantes en la medida que sus prácticas no necesariamente están sujetas al soporte escrito y parecen presuponer una distinción entre *producir* crítica y *escribir* crítica (Elkins, 2018), donde la primera no necesariamente está comprometida con el medio textual y sus formas de distribución tradicionales.

Elkins (2004) considera varias hipótesis para explicar el desplazamiento hacia la crítica descriptiva despojada de juicios evaluativos. 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 prensa. 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 (Elkins, 2004). 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 (Baker et al., 2002). El denominado «giro conceptual» catalizó 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 crítico:

Los artistas siempre han escrito sobre arte. Sin embargo, lo que se pone en juego [con la irrupción del arte conceptual] no son las competencias críticas de los artistas, sino más bien las divisiones institucionales a través de las cuales se distribuía y articulaba la actividad crítica, y en las que la figura del crítico parecía desempeñar un papel tan influyente (Charlesworth, 2021, s.p.).

Puede considerarse, 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 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»:

El modernismo *es* una sensibilidad—una que va más allá de ese pequeño grupo de críticos de arte del que yo formaba parte, para incluir a muchos más y, en última instancia, para criticar lo que yo defendía. Una parte de esa sensibilidad adopta el análisis como un acto de humildad, tratando de sorprenderse a sí misma en medio del acto mismo de juzgar, de mirarse desprevenida en el espejo de la conciencia. La atención a la autorreflexividad, o lo que los críticos estructuralistas denominan *dédoublement*, es uno de los rasgos más generales de la sensibilidad modernista (Krauss, 1972, s.p.).

Un factor que también explica el desplazamiento hacia la descripción es el auge de la crítica institucional. En una mesa redonda presentada en la revista *October*, Andrea Fraser afirmaba:

Las divisiones del trabajo dentro del mundo del arte son fundamentalmente divisiones del trabajo de legitimación. Estas últimas son fundamentales para la producción de creencias sobre el valor de la obra de arte al proporcionar una apariencia de compromisos autónomos o juicios autónomos que aparecen, en diversos grados, como sublimados con respecto a las dimensiones materiales de ese valor y a las apuestas personales y profesionales que los participantes en el campo tienen en la producción de ese arte. Aunque la noción de autonomía del crítico puede estar aún más llena de agujeros que la de autonomía del artista, probablemente desempeña un papel aún mayor en la producción de creencias sobre las obras de arte (en Baker et al., 2002, p.214).

La crítica institucional, entonces, se articula en torno a la sospecha respecto del rol de la crítica en la atribución de valor y el proceso más amplio de legitimación artística. Así, el interés no está puesto en la emisión de juicios, sino en 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 verdades.

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, 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 Charlesworth (2021) denomina «burocratización del juicio», 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 (2013) denominó «profesional del arte» [*art-related professional*]: una persona capaz de desplazarse entre los diferentes roles que hacen a la producción, exhibición y legitimación artísticas.

### 2.3.3. *De la crítica a la escritura sobre arte*

Entre 1970 y 1980, gracias a la ya mencionada multiplicación de instancias críticas, al auge del conceptualismo y el 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, textos a menudo especulativos, híbridos en sus características formales y sus pretensiones discursivas. La tendencia persiste: se evidencia en los textos de sala, los relatos curatoriales en los que 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, 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.). La proliferación de estos textos contribuyó a la conformación de un nuevo género, o al menos de una nueva etiqueta bajo la que agruparlos, así como las otras formas existentes de escritura en torno al arte (a saber, crítica, historia, estudios de cultura visual), denominada «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, la escritura sobre arte es una suerte de programa que 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 (1987, 2003, 2022), el segundo, al proyecto que se materializa en el trabajo de escritoras como María Fusco, Chris Kraus, Lynne Tillman, Eileen Myles o Maggie Nelson.

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 Eco (Carrier, 2003, pp.4-5).

Carrier (2003) 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 de Irving Stone), pero también la descripción de obras de arte ficcionales. Extrapolando algunas observaciones de Danto (1981/2002) sobre indiscernibles, Carrier afirma que son datos del contexto los que nos 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.

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, 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: si bien accedemos a la obra directamente a través de nuestro aparato perceptivo, «el pensamiento visual está verbalmente estructurado por la retórica de la escritura sobre arte» (Carrier, 2003, p.14).

Más allá del proyecto de Carrier, la escritura sobre arte ha sido también entendida en términos de una práctica experimental o expansiva de escritura que hace de la descripción o interpretación de la obra de arte un puntapié para desarrollar escrituras experimentales o especulativas<sup>27</sup>. Se trata de textos que circulan en el ámbito artístico antes de ingresar a la academia y abordan el arte de manera interdisciplinar y con frecuencia a partir de perspectivas políticas feministas y de crítica social (Khatib et al., 2020). Un ejemplo de la consolidación de este tipo de escritura es el desarrollo, desde 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,

---

<sup>27</sup> Travis Jeppesen (2022) señala que el aparente conflicto entre una forma de crítica de arte «tradicional» o «conservadora» y un abordaje experimental puede rastrearse a los orígenes de la práctica, cuando abordajes 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.

Fusco et al. (2011) redactaron «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, incluidas las experimentales y las híbridas» (Fusco et al., 2011). Por otro lado, insisten en que la escritura sobre arte «funciona como punto de apoyo» y es «una antología de ejemplos» (Fusco et al., 2011).

Quedan entonces definidos los dos proyectos en torno 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.

Las perspectivas consideradas sugieren que la concepción tradicional de la crítica de arte como una práctica fundamentalmente evaluativa no se corresponde con la realidad actual del campo. Las encuestas realizadas en 2002 y 2018 demuestran que los críticos contemporáneos priorizan la descripción y contextualización por sobre la emisión de juicios valorativos, un fenómeno que responde tanto a transformaciones económicas del mundo del arte como a desarrollos artísticos y teóricos del último medio siglo.

Esta transformación de la crítica se enmarca en un contexto más amplio donde las fronteras tradicionales de la disciplina han mostrado ser insuficientes ante las nuevas demandas del mundo del arte. La multiplicación de instancias de mediación textual (textos curatoriales, de catálogo, proyectos) y la diversificación de los procesos de legitimación artística han dado lugar a nuevas formas de escritura que trascienden los límites convencionales de la crítica. Este fenómeno se evidencia en la emergencia de plataformas experimentales y en la difuminación de los roles tradicionales del crítico, que han sido parcialmente absorbidos por otras figuras del campo artístico.

La propia crítica de arte ha asumido la tarea de reflexionar sobre la arbitrariedad de sus fronteras disciplinares. Por un lado, desde una perspectiva teórico-formal, autores como David Carrier han analizado las continuidades narrativas y metodológicas entre las distintas formas de escritura sobre arte, cuestionando las distinciones absolutas entre crítica, historia y ficción. Por otro lado, proyectos programáticos como el defendido por María Fusco proponen expandir deliberadamente los límites de la escritura sobre arte, haciendo de la obra un punto de partida para exploraciones textuales más amplias. Este doble movimiento de reflexión teórica y experimentación práctica sugiere que, en la crítica de arte contemporánea, al igual que la historia del arte, el cuestionamiento sobre fronteras disciplinares, alcances y metodologías es un proceso productivo y que altera la práctica.

#### **2.4. Consideraciones finales del capítulo**

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 primer lugar, el análisis de la teoría de Carroll muestra que, si bien la caracterización de la evaluación razonada como un ejercicio de identificación de categorías y logro artístico es valiosa, no resulta evidente que la evaluación razonada sea efectivamente el fin constitutivo de la crítica de arte: por un lado, una parte considerable de quienes practican la crítica de arte no consideran la evaluación como un fin constitutivo; por otro lado, la historia del arte ha reconocido y reflexionado en torno a su propio carácter evaluador (de ahí que la evaluación no pueda cumplir la función de «línea divisoria» que Carroll le atribuye).

Al examinar la relación entre crítica e historia del arte, defendí que la puja por diferenciarse no revela fines constitutivos distintos, sino que manifiesta tensiones epistémicamente productivas. Los casos de Venturi, Baxandall y la escritura efrástica demuestran que estas tensiones han sido productivas en el desarrollo de ambas disciplinas.

La carencia de una sede disciplinar propia para la crítica de arte es una característica que le ha permitido mantener un conflicto con disciplinas afines. Las

encuestas y datos analizados sugieren que esta condición intersticial no es meramente circunstancial, sino constitutiva de la práctica crítica. Las transformaciones recientes en la práctica crítica, con su progresivo desplazamiento hacia formas más descriptivas y experimentales de escritura sobre arte, sugieren además que la evaluación ha dejado de ser el objetivo principal de muchos críticos contemporáneos.

Quisiera 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 comerciales (Elkins, 2006, p.15).

Espero que mis observaciones en este capítulo apoyen la consideración de esta afirmación de Elkins 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 (1979), podríamos atender a los propósitos que fundan esa distinción (o su cuestionamiento) en casos específicos.

¿Cómo puede la crítica de arte ser objeto de consideración filosófica sin identificar un fin que le sea propio? Creo que una respuesta a esa pregunta puede responderse a partir de algunas de las consideraciones del primer capítulo de este trabajo. La crítica de arte es una instancia paradigmática de explicación estética (entendida como el proceso de reconstrucción discursiva de la racionalidad estética). Una teoría robusta de la racionalidad estética permite discernir en la práctica crítica entre aquellos aspectos racionales, relacionados con la apreciación estética, y los efectos performativos del discurso, su contexto de producción y circulación y los demás elementos contextuales que hacen de la crítica de arte una

instancia particular de explicación estética. Esto, por supuesto, nos conduce al reconocimiento de la contingencia histórica de la crítica de arte, un reconocimiento que, por otra parte, parece forzado por el devenir de la práctica y el desplazamiento del rol del crítico hacia otras instancias de mediación artística. Avanzar en ese sentido implica considerar cómo la explicación estética interactúa con las otras dimensiones de la práctica crítica en el proceso de legitimación artística. Ese es el objeto del capítulo siguiente.

### **3. Crítica de arte, valor estético y legitimación artística**

Si bien es relativamente sencillo diferenciar entre estética, crítica e historia del arte apelando a factores contextuales, tal como resulta del análisis desarrollado en el capítulo anterior, la dificultad aparece al pretender diferenciar entre esas disciplinas por apelación a un fin constitutivo que les sea propio. Retomando las observaciones del primer capítulo de este trabajo, es plausible caracterizar estas disciplinas como instancias de explicación estética (es decir, de explicitación y articulación discursiva de razones estéticas). El hecho de que estas formas de explicación estética gocen del prestigio y legitimidad que poseen responde, entre otras cosas, a que parece ser un elemento constitutivo del valor estético el hecho de que pueda ser (al menos parcialmente) explicado, y que esa explicación juega un rol tanto epistemológico como ontológico, en la emergencia de las propiedades estéticas<sup>28</sup>.

Este capítulo ofrece una imagen del proceso de configuración del valor estético que considera un rol para la crítica de arte, no asumiendo su autonomía, sino como una instancia de la racionalidad estética consolidada en una práctica disciplinar. El interés en considerar especialmente la crítica de arte radica en que, a pesar de las dificultades para definir la disciplina, es una instancia de la racionalidad estética cuyos efectos en el ámbito de la legitimación artística son especialmente relevantes. Si bien la estética, la historia del arte o los estudios de cultura visual, juegan un rol en los procesos de legitimación artística, la relevancia social de la crítica es, para los intereses de este capítulo, ejemplar.

En el primer apartado, presento la discusión sobre la distinción entre valor estético y valor artístico, con el objetivo de mostrar que, a partir del reconocimiento del carácter histórico-contextual del valor estético, incluso las teorías estéticas del arte presuponen una noción mínima de logro artístico para las artes particulares. En el segundo apartado, y aceptando que una concepción adecuada del logro artístico

---

<sup>28</sup> Que la explicación estética juegue un rol en la emergencia de las propiedades estéticas no implica que el valor estético global de un objeto pueda ser explicado, tal como señala Song (2021). El valor estético global de un objeto se aprehende en la experiencia del objeto, sin embargo, las propiedades estéticas de los objetos sí pueden ser explicadas.

requiere considerar el proceso de legitimación artística como proceso social, recupero algunas observaciones sociológicas sobre el rol de la crítica de arte en ese proceso. A partir de esas observaciones, argumento que la crítica de arte (y otras formas de discurso sobre el arte) no se limita a identificar el valor estético, sino que, al explicarlo, lo configura. El capítulo concluye contextualizando estas ideas dentro del debate sobre el revisionismo de propiedades estéticas.

### **3.1. Valor estético y valor artístico**

La estética, como disciplina filosófica, tradicionalmente abarcó desde los problemas relacionados con la experiencia estética (como experiencia placentera, de placer desinteresado o intrínsecamente valiosa) y conceptos familiares (juicio estético, propiedades estéticas), hasta la reflexión conceptual sobre la creación artística y la interpretación de obras de arte. Esta caracterización de amplio alcance, que subsume la reflexión filosófica sobre el arte bajo la etiqueta de la estética, es parte del origen de la disciplina. En su texto inaugural, Baumgarten presentaba ya los problemas del arte y la belleza como problemas asociados. La categoría misma de «bellas artes» privilegia aquellas actividades cuyo objetivo era la materialización de la belleza (propiedad estética paradigmática) en artefactos carentes de fines instrumentales, de aquellas actividades productivas y técnicas de carácter práctico e instrumental.

Sin embargo, la relación entre las propiedades estéticas y el arte se ha vuelto más problemática: por un lado, muchos de los desarrollos artísticos de la segunda mitad del siglo XX resisten ser caracterizados por apelación a propiedades estéticas (en ocasiones de manera programática o premeditada); por otro lado, la estética ha dirigido su atención a las propiedades estéticas de objetos funcionales y experiencias cotidianas, así como reivindicado la apreciación estética de la naturaleza (en el correspondiente desarrollo de la estética del diseño, de la vida cotidiana y la estética medioambiental). Los problemas asociados a la identidad entre estética y filosofía del arte han llevado a trazar una distinción según la cual la producción artística está motivada por otros factores, además de una preocupación estética, aunque tradicionalmente esta haya sido una motivación central. Así,

aunque hay un solapamiento histórico y conceptual, la consideración filosófica del arte exige incorporar a la reflexión elementos tales como el objeto de estudio de este trabajo (la crítica de arte).

Esto no implica que una teoría que defienda una relación de dependencia entre el valor estético de las obras y su estatus artístico no sea defendible. Esta posición recibe el nombre de teoría estética del arte o esteticismo. Según Aires Almeida (2013),

[Las teorías estéticas del arte] pretenden identificar una característica esencial de las obras de arte, capaz de explicar la existencia misma del arte como práctica social presente en casi todas —si no todas— las sociedades humanas. Esta característica es, según los esteticistas, tener una función estética. Esto explica supuestamente por qué producimos y consumimos arte y es también lo que necesitamos para explicar por qué un objeto dado es arte. El vínculo entre arte y estética no es, para el esteticista, accidental: al ejemplificar propiedades como belleza, elegancia, armonía, delicadeza, el arte pretende satisfacer un interés importante en nuestras vidas, que es el interés estético (p.21).

María José Alcaraz León (2006) observa que, en el marco de una teoría estética del arte, se configuran tres instancias: «(i) Un objeto es producido con la intención de provocar una experiencia estética o de poseer valor estético; (ii) experimentamos el objeto para valorarlo estéticamente; y (iii) decidimos si el objeto merece ser considerado como «arte» en función de la cualidad estética de la experiencia que proporciona» (s.p.)

Uno de los críticos más relevantes de la teoría estética del arte fue Arthur Danto (1981/2002), que afirmó que el valor estético no es un buen indicador del estatuto artístico de un objeto. Según Alcaraz León, esto se debe a que Danto está comprometido con dos ideas en principio contradictorias: por un lado, que cualquier objeto es susceptible de ser experimentado estéticamente de formas diferentes; por otro lado, que la evaluación estética está relacionada con la correcta interpretación del objeto (de no ser así, nos veríamos obligados a atribuir idéntico valor a un original y su falsificación perfecta, en la medida que las propiedades estéticas de

ambos serían idénticas). Esta contradicción es explorada al desarrollar Danto lo que ha recibido el nombre de «problema de los indiscernibles»<sup>29</sup>.

Si bien recibe diferentes formulaciones a lo largo de su obra, una de las más discutidas considera un conjunto de cuadrados rojos, perceptivamente indiscernibles entre sí, pero que constituyen objetos cuyo estatus ontológico es diferente: uno es una obra de arte que representa la travesía por el Mar Rojo de los israelitas perseguidos por el ejército egipcio, otro el estado de ánimo de Kierkegaard, un tercero es una obra suprematista mientras que un cuarto pertenece al minimalismo. Así, Danto distingue otras posibles obras indiscernibles entre sí y considera, finalmente, que uno de los cuadrados rojos es una pintura inacabada, mientras que otro es un mero objeto pintado de rojo. Tenemos, entonces, un conjunto de cuadrados rojos indiscernibles entre sí, pero que pertenecen a categorías ontológicas diferentes (algunos son obras de arte, mientras que los últimos dos son objetos no-artísticos) o que constituyen obras de arte diferentes. La conclusión de Danto es que para identificar correctamente el valor estético de un objeto debemos ubicarlo bajo una descripción adecuada, y esa descripción adecuada implica la categorización del objeto como obra de arte (si lo es, algo que solo puede determinarse contextualmente). Danto defiende así la pertinencia de distinguir entre valor estético y valor artístico, sosteniendo además que la relación entre ambos tipos de valores es contingente y que es el valor artístico el que es relevante a la hora de identificar obras de arte.

A partir de la distinción propuesta por Danto y su crítica a la teoría estética se trazan las rutas que organizan discusiones contemporáneas en torno al valor estético y el valor artístico: (i) puede aceptarse la distinción y desarrollar una teoría del valor artístico (como independiente del valor estético)<sup>30</sup>, (ii) puede cuestionarse la distinción y aspirar a redefinir lo estético de manera tal que pueda dar cuenta de

---

<sup>29</sup> Ver Alcaraz León (2005) para una discusión sobre el problema de los indiscernibles y sus implicancias. La primera formulación del problema de los indiscernibles aparece en «El mundo del arte» [*The Artworld*] (1964/2013), aunque la más discutida (y presentada aquí) corresponde a *La transfiguración del lugar común* (1981).

<sup>30</sup> Ver Lopes (2011) para una crítica exhaustiva de esta posibilidad. La filosofía de Carroll (2009, 2016, 2022) adopta esta perspectiva.

los aparentes desafíos del problema de los indiscernibles, o (iii) puede desestimarse la distinción e insistir en una comprensión tradicional de lo estético (cuestionando la centralidad y relevancia de problemas como el discutido en este apartado)<sup>31</sup>. En adelante, consideraré el rol de la crítica de arte en el contexto de la segunda de estas alternativas.

### *3.1.1. Incorporación de variables histórico-contextuales en la caracterización del valor estético*

Respecto del rechazo de Danto a la teoría estética del arte, Alcaraz León (2006) cuestiona «que necesitemos saber antes de juzgar estéticamente el objeto que este es una obra de arte; basta con que sepamos que fue producido con la intención de que lo fuera» (s.p.). Si bien acepta que para dar cuenta correctamente del valor estético de una obra es necesario tener una descripción adecuada, no cree que esto implique el requisito que Danto impone respecto al conocimiento previo del estatus artístico del objeto. Para Alcaraz León (2006), Danto incurre en una caracterización «naif» del esteticismo, según la cual «el valor estético de un objeto se aprehende en una experiencia perceptiva del objeto, independientemente de cualquier tipo de información sobre este» (s.p.). Esta caracterización enfrenta los problemas ya mencionados: que un mismo objeto puede experimentarse estéticamente de diversas maneras, y que descuida los aspectos contextuales que hacen a la apreciación estética.

Alcaraz León (2006) avanza así hacia la caracterización de las propiedades estéticas como relaciones triádicas: «una propiedad estética es una que (i) un objeto posee en virtud de (ii) su apariencia para un sujeto que (iii) está bien informado acerca de las condiciones dentro de las que el objeto ha sido producido, así como

---

<sup>31</sup> Nick Zangwill (2001), por ejemplo, ha cuestionado la necesidad de que una teoría del arte deba ser extensionalmente adecuada al conjunto de objetos que identificamos como obras de arte. Zangwill entiende que filósofos como Danto y Dickie juzgan de manera errada que algunas obras vanguardistas del siglo XX revelan algo intrínseco sobre el arte en general. Su teoría de la creación estética identifica el valor artístico con el valor estético en la medida que atribuye al arte la función de incorporar propiedades estéticas (aunque esa no sea su única función relevante).

de las intenciones que han gobernado su producción» (s.p.). Contra la comprensión naif del esteticismo, las propiedades estéticas aquí no quedan reducidas a los aspectos formales del objeto, sino que admiten la necesidad de algunos conocimientos contextuales de parte del sujeto para su evaluación, sin perder por eso su condición de propiedades estéticas<sup>32</sup>.

Recientemente, Sonia Sedivy (2023) ha defendido el carácter histórico de las propiedades estéticas. Reconstruyendo el debate contemporáneo sobre las propiedades estéticas, Sedivy señala cómo la aceptación del historicismo en las reflexiones sobre la naturaleza del arte tiene implicancias en el debate sobre las propiedades estéticas de las obras de arte. Considera dos posiciones influyentes, la de Arthur Danto y la de Kendall Walton. A partir de las consecuencias del «problema de los indiscernibles», Danto (1981/2002) propone que las obras de arte como la «Brillo Box» de Andy Warhol demuestran que las condiciones de identidad de una obra de arte deben distinguirla de posibles objetos similares en cualquier categoría. La «Brillo Box» de Warhol se distingue de una caja de cartón similar, al menos en parte, por su contenido. Y crucialmente, el contenido de «Brillo Box» está determinado o fijado por (entre otras cosas) los contextos históricos y teóricos en los que se sitúa la obra. Algunos contenidos solo pueden ser considerados y encarnados en determinados contextos históricos: un siglo o dos antes, nada podría haber significado lo que significa «Brillo Box». Danto sostiene que las propiedades estéticas de las obras de arte están ligadas al significado que la obra encarna. Debido a que no hay límites en cómo puede verse una obra de arte, las propiedades estéticas no están restringidas a ejemplos como la elegancia o la armonía; cualquier propiedad puede ser estética dependiendo del contenido que la obra encarna y del contexto.

---

<sup>32</sup> Esta caracterización presenta a las propiedades estéticas como propiedades «response-dependence» [*dependientes de la respuesta*]: que un objeto posea valor estético, es que ese objeto pueda brindar un tipo de respuesta particular para una audiencia particular bajo condiciones adecuadas. Si bien esta posición es ampliamente aceptada, algunas críticas pueden encontrarse en Watkins y Shelley (2012).

Walton (1970), por otro lado, se centra en un rango específico de categorías de arte para demostrar que algunas propiedades estéticas de las obras individuales dependen de dichas categorías. Su argumento no se basa en una teoría de la naturaleza del arte y no vincula las propiedades estéticas a los significados de las obras de arte. Walton propone categorías de arte que son a la vez históricas y perceptivamente distinguibles. Medios perceptibles como la pintura o el bajorrelieve, géneros como la fantasía o estilos como el cubista o el brahmsiano son históricos en el sentido de que están «bien establecidos y reconocidos por la sociedad en la que se produjo [la obra]» (Walton, 1970, p.357), y el artista podía esperar que su obra fuera «percibida» en la categoría específica o podía haberla «concebido» como perteneciente a esa categoría. El punto de Walton es que algunas propiedades estéticas dependen de las condiciones o propiedades que son estándar, contraestándar o variables para esas categorías históricas, y esas condiciones normativas son específicas de los contextos y prácticas sociales. Cambiar el contexto social, y por lo tanto la categoría a la que pertenece la obra, cambia algunas de sus propiedades estéticas.

Sedivy se basa en los argumentos de Danto y Walton para afirmar que las propiedades estéticas pueden depender del contexto histórico y que algunas propiedades estéticas no dependen de lo que podríamos llamar propiedades no-estéticas *simpliciter*, como los colores o los sonidos, etc., sino de condiciones específicas de las obras de arte.

El reconocimiento del carácter histórico-contextual de las propiedades estéticas exige considerar las condiciones en las que los significados encarnados por las obras son o no permisibles y los ámbitos en los que las categorías artísticas se negocian. A la hora de conceptualizar una propiedad estética y atender a la información sobre condiciones de producción, intenciones artísticas, adecuación del sujeto y demás aspectos contextuales, debemos contar con un criterio respecto de cuáles son las condiciones relevantes. Es entonces que resulta pertinente considerar la noción de logro artístico como logro en categorías específicas. Por logro artístico entiendo aquí, de manera general, al tipo de éxito o excelencia que una obra o un artista alcanza en virtud de su realización de los propósitos

constitutivos de prácticas o categorías artísticas relevantes (Carroll, 2009; Lopes, 2011). Son los criterios de logro artístico propios de cada categoría artística relevante los que permiten discernir entre las condiciones relevantes y las no relevantes para la emergencia de las propiedades estéticas.

Al flexibilizar el concepto de propiedad estética para dar cabida al conocimiento de factores de contexto, nos comprometemos simultáneamente con una teoría del logro artístico (situado en categorías o pertinente a teorías específicas del arte) como aquello que nos permite identificar las condiciones relevantes para la realización de las propiedades estéticas. Una teoría que considera «las condiciones dentro de las que el objeto ha sido producido así como de las intenciones que han gobernado su producción» (Alcaraz León, 2006, s.p.) o que presenta al valor artístico como valor estético de una obra de arte en tanto perteneciente a una categoría artística relevante (Lopes, 2011), presupone nociones de logro artístico situadas en categorías o artes particulares. Son esas nociones de logro artístico las que nos permiten, por ejemplo, aceptar que obras de arte indiscernibles entre sí poseen propiedades estéticas distintas. Una teoría estética del valor artístico es defendible, entonces, en la medida en que se acepte una noción mínima del logro artístico que sustente la dimensión contextual de las propiedades estéticas.

### **3.2. Valor y legitimación: el rol de la crítica en la determinación del logro artístico**

Que un objeto sea considerado «arte» o que un movimiento artístico logre constituir su propio «mundo del arte» o transformar uno previamente existente es un proceso social que no puede explicarse por la mera apelación al valor estético o al mérito artístico<sup>33</sup>. Se trata de dar cuenta de la forma en la que productos culturales alcanzan estatus artístico, ya sea en términos de arte popular o arte elevado o culto, a través del consenso. El consenso se alcanza tanto a nivel interno (en términos de

---

<sup>33</sup> Los mundos del arte están compuestos por agentes cuyas actividades hacen posible la creación de obras artísticas. Estos agentes colaboran siguiendo convenciones y prácticas compartidas, formando redes estables de cooperación que permiten producir obras similares de manera recurrente (Becker, 2008).

los actores involucrados en un mundo del arte) como externo (debe ser aceptado por el público general), mediante procesos de justificación del valor atribuido a los objetos candidatos al status de obra de arte. Los procesos de justificación social por los cuales un objeto se legitima como arte van más allá del mero intercambio de razones, implican intereses y valores simbólicos asociados a la actividad artística, dinámicas de poder y expectativas.

La estética analítica ha discutido extensamente respecto del valor y de la distinción entre valor artístico y valor estético, pero las discusiones respecto de la legitimación, por su parte, han quedado tradicionalmente restringidas a la sociología y la historia del arte. En este apartado presentaré una caracterización de la legitimación artística como proceso social, que permita comprender el rol de la crítica de arte y otras disciplinas afines (instancias ejemplares de la explicación estética) en el proceso de legitimación social del arte.

En su teoría de la legitimación artística, Shyon Baumann (2007) identifica tres factores explicativos que dan cuenta del proceso por el cual una obra de arte o un movimiento artístico logra consolidarse socialmente como tal: espacio de oportunidad, movilización de recursos y procesos de encuadre (explicación).

El *espacio de oportunidad* refiere a los factores exógenos que facilitan el éxito en el proceso de legitimación artística. Algunos ejemplos en la historia del arte resultan de considerar la relación entre la producción artística y sus fuentes de financiación: el surgimiento de nuevas clases y nueva riqueza, suele traer consigo la demanda de nuevas formas artísticas. El auge del impresionismo, por ejemplo, puede explicarse apelando no solo a elementos formales o en términos de una búsqueda creativa, sino incorporando factores como la incapacidad de la Academia Francesa de abastecer la demanda laboral de los artistas y la demanda de obras del mercado (lo que promovió el surgimiento de un circuito alternativo de distribución y evaluación de las obras) e incluso los cambios en la forma de producción de la pintura (White y White, 1993). Sin embargo, los factores exógenos no son de naturaleza exclusivamente económica. Movimientos artísticos como la performance o géneros literarios como la autoficción y la autoteoría, por ejemplo,

han alcanzado su legitimidad acompañando el proceso de legitimación de movimientos sociales como el feminismo (Wark, 1997; Fournier, 2021).

La *movilización de recursos* involucra los factores endógenos que facilitan el éxito en el proceso de legitimación artística. Los recursos pueden ser tangibles o intangibles, involucrando no solo recursos materiales, sino también simbólicos (conocimiento, experiencia, conexiones personales e institucionales, prestigio, tradiciones, formas de organización y liderazgo). Algunos de los actores sociales fundamentales en la movilización de recursos, para el caso de las artes visuales, son los museos (que proveen recursos materiales, pero también simbólicos dado su prestigio, visibilidad y función social), las galerías (que organizan el mercado del arte) y las universidades (que impulsan el discurso crítico y teórico, así como la formación de muchos de los agentes que forman parte del mundo del arte). La movilización de recursos puede ser más o menos efectiva, y esa efectividad depende en gran parte de la división del trabajo: quienes forman parte de un mundo del arte pueden organizarse de manera táctica y estratégica en la consecución de sus logros.

Los *procesos de encuadre*, en general, abarcan los esfuerzos conscientes de los colectivos de personas para alcanzar un entendimiento compartido del mundo y de sí mismos que motive y legitime la acción. Ese esfuerzo consciente, además, implica el proceso de hacer comprensible, válida y deseable esa acción, es decir, de explicarla. Considerar el proceso de encuadre exige también incorporar otros dos elementos que hacen a los procesos sociales de explicación y justificación social: los discursos (sistemas de comunicación que conectan y relacionan conceptos a través de una lógica subyacente) y las ideologías (sistemas complejos de ideas que combinan explicaciones sobre el mundo con prescripciones de conducta normativas). Para Baumann (2007, p.58),

los discursos tienen una lógica imprecisa y proporcionan el vocabulario y los conceptos necesarios para la comunicación; las ideologías tienen una lógica coherente que proporciona una comprensión del mundo, así como normas y valores; y los marcos [*frames*] son estructuras cognitivas estrictas que dirigen el pensamiento y la interpretación sobre una cuestión, condición, acontecimiento u objeto concretos. El encuadre [*framing*] es el

proceso discursivo de aplicación de marcos. Es la labor que trata de convencer a un público objetivo sobre la perspectiva correcta que debe utilizarse y las conclusiones correctas que deben extraerse, y se realiza aplicando (y a veces inventando) un marco, que invoca el razonamiento o los valores de una ideología, mediante las herramientas puestas a disposición en un discurso.

Los procesos de legitimación artística pueden comprenderse, entonces, a través de tres factores interrelacionados. En primer lugar, el espacio de oportunidad refiere a aquellas condiciones externas que propician la legitimación, sean estas económicas o socioculturales. En segundo lugar, la movilización de recursos refiere a factores endógenos, tanto materiales como simbólicos, que son gestionados por actores clave del mundo del arte como museos, galerías y universidades a través de la división del trabajo. Finalmente, los procesos de encuadre constituyen los esfuerzos deliberados por construir marcos interpretativos que legitimen y expliquen las prácticas artísticas, operando en la intersección entre discursos (que proveen el vocabulario), ideologías (que aportan sistemas coherentes de comprensión y valoración) y marcos cognitivos específicos que dirigen la interpretación de fenómenos concretos<sup>34</sup>. Mediante el proceso discursivo de encuadre, se busca convencer al público sobre la perspectiva y el valor de determinadas manifestaciones artísticas.

Aplicando el modelo de Baumann al análisis de Howard Becker (2008) sobre mundos del arte, y considerando la función social de la crítica (y otras formas de discurso sobre arte), podría caracterizarse la actividad del crítico como el encuadre de obras particulares, apelando a sistemas ideológicos del arte (ya sea bajo la forma de teorías del arte, o de sistemas ideológicos más amplios). Al hacerlo, los críticos apelan al lenguaje común del campo de la producción cultural, al discurso

---

<sup>34</sup> Esta caracterización de los procesos de encuadre es familiar a la caracterización de Nathalie Heinich (2003) de las instancias de mediación y recepción artísticas.

del mundo del arte<sup>35</sup>. La crítica no opera simplemente en los procesos de encuadre, sino que, por ejemplo, puede movilizar recursos (en la medida que la figura del crítico, por ejemplo, opera como recurso simbólico a través del prestigio)<sup>36</sup>. Sin embargo, en relación con el proceso de identificación y configuración del valor estético, es su rol en los procesos de encuadre lo que resulta de interés.

En este contexto, la crítica de arte debe considerarse a la luz de una distinción tan útil como artificiosa: por un lado, la producción y difusión de crítica de arte sostiene y legitima el campo artístico de cara al público general; por otro lado, la crítica juega un rol interno al campo artístico en los procesos de legitimación de objetos cuyo reconocimiento como «obras de arte» no está dado (por su carácter novedoso, porque exigen una reconsideración de la historia del arte, porque no se atienen a convenciones previamente establecidas).

La crítica de arte (y las demás disciplinas que forman parte del proceso de encuadre de la obra de arte) desempeña un papel fundamental en el proceso de legitimación artística, fundado en una dinámica circular. Por un lado, la crítica de arte se esfuerza por identificar y articular el valor estético de una obra. Los críticos aplican sus conocimientos, experiencia y sensibilidad para analizar, interpretar y evaluar las obras de arte, buscando descubrir y comunicar sus cualidades inherentes, su significado y su relevancia dentro del contexto artístico más amplio. Por otro lado, y quizás de manera más sutil, la crítica de arte participa activamente en la configuración de ese mismo valor. A través de sus discursos, valoraciones y marcos interpretativos, los críticos no solo describen el valor artístico, sino que también lo

---

<sup>35</sup> Lopes (2004) da cuenta de estas operaciones respecto del proceso de legitimación del jazz. En el caso de las artes visuales, un ejemplo es la relación entre feminismo y práctica artística en el proceso de legitimación de la performance (Wark, 1997).

<sup>36</sup> Los efectos performativos de los procesos de encuadre pueden también comprenderse en términos de lo que Pierre Bourdieu (1979/2006) llamó «apropiación simbólica»: el desarrollo de la competencia necesaria para comprender una obra de arte o movimiento artístico e identificarse con los valores que la obra representa (estableciendo la relación de «distinción»).

configuran y lo legitiman (negociando y determinando los criterios que hacen al logro artístico)<sup>37</sup>.

### **3.3. El valor estético entre la identificación y la configuración**

El proceso de configuración y explicación del valor artístico se desarrolla a través de diversos mecanismos. La crítica proporciona un lenguaje y un marco conceptual para comprender y apreciar las obras de arte, influyendo así en la percepción del público. Los críticos, en su papel de expertos, confieren legitimidad a ciertas obras y artistas a través de su atención y aprobación. La crítica participa en la formación de las preferencias colectivas, contribuyendo a establecer estándares de valoración artística. A través de sus escritos y discursos, los críticos sitúan las obras en contextos históricos, culturales y teóricos más amplios, dotándolas de significado y relevancia.

Esta dinámica circular de la crítica de arte refleja la naturaleza compleja y contextual del valor artístico. Incluso, podría llevarnos a pensar que el valor de una obra de arte no es una cualidad fija e inmutable, sino el resultado de un proceso dinámico de identificación de las propiedades de los objetos, pero también de negociación y consenso social, en el que la crítica juega un papel relevante. El rol de la crítica de arte en la legitimación artística es, por lo tanto, tanto descriptivo como performativo, identificando y configurando simultáneamente el logro artístico en el proceso de explicación estética.

#### *3.3.1. Revisionismo sobre propiedades estéticas*

Al momento, he presentado la discusión sobre la distinción entre valor artístico y valor estético para mostrar cómo las teorías estéticas del valor artístico presuponen una noción de logro artístico que permita explicar la dimensión

---

<sup>37</sup> Esto no quiere decir que la explicación estética en el contexto de la crítica baste para explicar el valor global de una obra de arte. Bajo una concepción de las razones estéticas como razones para la apreciación, el valor global de una obra se aprehende en la experiencia de la obra. Sin embargo, en el proceso de explicación estética, del que la crítica es una instancia paradigmática, emergen las propiedades estéticas, susceptibles de ser justificadas apelando a razones (Song, 2021).

contextual del valor estético. Presenté, luego, algunas observaciones sobre la función social de la crítica de arte, atendiendo especialmente a la noción de proceso de encuadre de la obra de arte. Esas observaciones, además, contribuyen a elucidar las formas en las que la crítica de arte simultáneamente identifica y configura el valor estético. Sin embargo, si aceptamos que la crítica de arte (y otras formas de discurso sobre el arte) juegan un rol fundamental en el proceso de identificación y construcción del valor estético, la variable temporal introduce una dificultad que podría formularse en términos de la pregunta sobre si el valor estético varía junto con las variaciones en la consideración crítica de las obras de arte. La respuesta afirmativa a esa pregunta es afín a una posición que Anita Silvers (1991) denominó *revisionismo*, la respuesta negativa es afín a la que llamó *tradicionalismo*.

Silvers define el revisionismo como la posición según la cual, al valorar una obra de arte, es esencial comprender algunos eventos históricos que ocurrieron *después* de que la obra fuera producida. Esta perspectiva contrasta con el tradicionalismo, que sostiene que solo es necesario comprender los eventos históricos anteriores o contemporáneos a la creación de la obra. Silvers argumenta que los que denomina «modelos estáticos del tiempo histórico» en el arte, que apoyan el tradicionalismo, son insuficientes para explicar fenómenos comunes en la historia del arte. Estos modelos no pueden dar cuenta de las revaloraciones y «avivamientos» de obras que inicialmente fueron rechazadas o ignoradas.

Para Silvers, los cambios en la valoración de las obras de arte a través del tiempo pueden explicarse mediante tres modelos del tiempo histórico: uno lineal, uno estadístico y uno narrativo. Los dos primeros son modelos estáticos. De acuerdo al modelo lineal del tiempo, una obra de arte puede evaluarse proyectando la tendencia que su reputación ha mantenido. Es decir, una obra de arte que ha mantenido su buena reputación es valiosa en la medida que esa buena reputación se proyecta en el tiempo. Una obra de arte que fue recibida negativamente, pero que fue revalorizada, es valiosa precisamente porque esa valorización se proyecta en el tiempo. Para el caso de una obra que fue valorada positivamente en su contexto de producción, pero que ha sufrido de un deterioro en su reputación artística, su carencia de valor se proyecta en ese mismo sentido. Una de las ventajas del modelo

lineal es que «siempre que se aplica a una obra, necesariamente acuerda, en lugar de contravenir, la estimación actual» (Sivers, 1991, p.213). Sin embargo, el modelo lineal no da cuenta de cambios repentinos en el gusto o en los criterios de valoración artística que no pueden representarse como una línea constantemente descendente o decreciente. Por otro lado, tampoco da cuenta de la tendencia expansiva del canon, es decir, de cómo una vez que las propiedades estimables son identificadas en una obra, es difícil desatenderlas y cómo, en general, el canon artístico tiende a expandirse y no a sustituir unas obras por otras. Al atender a la historia del arte podemos encontrar buenas razones para considerar que la práctica artística promueve el cambio en la valoración de las obras de arte, pero «la historia también resulta en la canonización de algunas obras, y al hacerlo, promueve tanto la estabilidad como la alteración, la tradición tanto como la revisión» (Sivers, 1991, p.214).

El modelo estadístico del tiempo histórico presupone que las obras de arte son valiosas en la medida en que, a través del tiempo, fallan en revelar defectos suficientes para descalificarlas como tales. Bajo el modelo estadístico, una obra tiende a mantener su valor, y la probabilidad de que mantenga ese valor aumenta en la medida en que transcurre el tiempo. Sin embargo, Sivers cuestiona el modelo estadístico observando que las reevaluaciones positivas y negativas no son simétricas en la historia del arte. Es más frecuente que obras se reevalúen positivamente que negativamente y eso, entiende Sivers, muestra las insuficiencias del modelo estadístico que presupone tendencias simétricas. Otro cuestionamiento apunta a las insuficiencias explicativas del modelo: «mientras que consideraciones estadísticas o probabilísticas pueden explicar por qué cuanto más tiempo dura la buena reputación de una obra, más baja es nuestra expectativa de que ocurra una reevaluación negativa, no explica cómo las consideraciones históricas fundamentan el valor» (Sivers, 1991, p.215).

Los modelos estáticos del tiempo histórico recurren a los hechos anteriores y contemporáneos a la producción de las obras para determinar su valor, pero no a los subsecuentes. Sin embargo, parece necesario considerar los hechos subsecuentes para explicar cómo la estima de obras rechazadas en su tiempo puede

mejorar. Estos modelos apoyan la posición que Silvers llama tradicionalismo: capturan la estabilidad y la fuerza conservadora del canon, pero no dan cuenta de las variaciones dinámicas en la valoración de algunas obras. Los modelos estáticos explican la formación del canon en términos epistémicos: «[las] transformaciones en el valor estético son casos de llegar a conocer propiedades preexistentes de las cuales éramos ignorantes, o de llegar a creer que es cada vez menos probable que permanezcan propiedades preexistentes de las que somos ignorantes» (Silvers, 1991, p.216). Sin embargo, Silvers entiende que existe un tipo de caso histórico en el que el cambio en la valoración de una obra no puede ser reducido a un cambio epistémico: casos en los que se le atribuye a obras de arte propiedades no ya distintas sino incompatibles con las que fueron originalmente asignadas a la obra. Estos casos podrían explicarse como errores en el juicio original, pero Silvers observa que la historia del arte ofrece evidencia en contra de esta posibilidad.

Silvers discute dos casos. El primero considera un argumento de Quentin Bell, para quien la copia de Vincent van Gogh («La Ronda de los Presos» [1890]) de un grabado de Gustave Doré («Newgate: The Exercise Yard» [1872]), altera negativamente el valor del original. El segundo, parte de observar que Rubens consideraba las figuras humanas que pintaba corruptas en relación con los modelos clásicos, pero no por su incapacidad técnica, sino porque creía que la figura humana efectivamente se había corrompido a lo largo del tiempo. Las observaciones de Rubens son afines a la recepción crítica de su obra. Sin embargo, y en la medida en que nuevos tratamientos de la figura humana son incorporados en el repertorio de la pintura, las figuras de Rubens pasan a ser consideradas gráciles y elegantes. En este último caso, el pintor parecería estar equivocado sobre su propia obra. Frente a esa posibilidad, para Silvers, resulta más plausible aceptar que las propiedades estéticas de su obra efectivamente cambiaron<sup>38</sup>.

En los casos presentados, transformaciones en la atribución de propiedades estéticas son ocasionadas por la emergencia de abordajes y estilos innovadores, que promueven la revisión del valor de las obras de arte. Estas revisiones, entonces, no

---

<sup>38</sup> Para una presentación más detallada de estos ejemplos ver Silvers (1991, pp.216-7).

pueden explicarse como incorrecciones del juicio original, en términos epistémicos: «constituyen una clase de cambios en la reputación artística que no toleran un tratamiento como instancias de llegar a conocer lo que siempre ha sido verdadero de los objetos» (Sillers, 1991, p.217).

Un modelo narrativo del tiempo histórico en el arte, para Silvers, puede dar cuenta de estos casos. Según este modelo, la historia del arte (y, en general, los procesos de encuadre y explicación estética consolidados en prácticas disciplinares) no se limita a revelar propiedades preexistentes de las obras, sino que participa activamente en la construcción de su valor estético. Este enfoque permite integrar tanto perspectivas tradicionalistas como revisionistas: el tradicionalismo, al considerar la historia previa y contemporánea de la producción de una obra, establece los límites de lo que podrá decirse sobre ella en el futuro. Las atribuciones de valor subsecuentes pueden introducir o revisar propiedades fundamentales de las obras, pero esas propiedades deben ser consistentes con la historia de su creación.

Sillers considera, como cuestionamientos al modelo narrativo, algunos señalamientos de Svetlana Alpers en contra del rol de las narrativas históricas en la historia del arte. En *El arte de describir* (2020/1983), Alpers observa que la historia del arte ha excluido a los pintores holandeses del canon al evaluarlos según los estándares del renacimiento italiano. Silvers concede que la acusación de Alpers es legítima, y acuerda en que el hecho de que el arte del norte de Europa no pueda ser incorporado a las narrativas del arte del sur no es una razón para imponerle un paradigma de evaluación ajeno. Sin embargo, sí señala que la forma en la que Alpers restaura el estatus del arte holandés reivindica sus virtudes al ubicarlo en una narrativa histórica alternativa, en la que las ideas, las preocupaciones epistemológicas, ocupan un lugar preponderante sobre la empresa renacentista italiana del desarrollo de las posibilidades de la pintura.

Con la discusión precedente espero haber mostrado cómo para Silvers la variable temporal en la valoración artística introduce una complejidad que los modelos tradicionales del tiempo histórico no logran resolver satisfactoriamente. Ni el modelo lineal, con su énfasis en la proyección de tendencias valorativas, ni el modelo estadístico, basado en la probabilidad de permanencia del valor, pueden dar

cuenta cabalmente de las transformaciones dinámicas en la apreciación de las obras de arte. El modelo narrativo propuesto por Silvers emerge como una alternativa más robusta, capaz de integrar tanto la estabilidad del canon como la posibilidad de revaloraciones significativas.

El modelo narrativo reconoce que la historia del arte (y, en general, los procesos de encuadre y explicación estética consolidados en prácticas disciplinares) no se limita a un proceso epistémico de descubrimiento de propiedades preexistentes, sino que participa activamente en la configuración del valor estético. Este enfoque permite reconciliar las posiciones tradicionalistas y revisionistas: mientras el tradicionalismo establece los parámetros históricos que delimitan las interpretaciones posibles, el revisionismo permite incorporar nuevas lecturas y valoraciones que, si bien deben mantener coherencia con el contexto original de producción, pueden alterar nuestra apreciación de las obras a través del tiempo.

La posición de Silvers puede ser cuestionada en una defensa del tradicionalismo. Por un lado, podría cuestionarse la capacidad del revisionismo de alterar las propiedades estéticas de los objetos en la medida en que se acepta que la historia previa y contemporánea a la producción de una obra establece límites a lo que puede decirse sobre ella en el futuro. Por otro lado, la observación de que es más común que las obras se reevalúen positivamente que negativamente podría ser interpretada por los tradicionalistas como evidencia de que, con el tiempo, vamos descubriendo el verdadero valor de las obras, valor que inicialmente no fue apreciado. Finalmente, el caso del arte holandés muestra que aplicar criterios ajenos a una tradición artística puede llevar a evaluaciones inadecuadas. Los tradicionalistas podrían ver esto como un argumento a favor de mantener los criterios propios del contexto original de producción.

Sin embargo, entiendo que la propuesta de Silvers se basa en una observación acertada y que el tradicionalismo no puede explicar de manera comprensiva (señalando algo más que un error epistémico). Esa observación es que las obras de arte enfrentan, en su historia, el desafío de mantener su valor e identidad estética. Esto es lo que vuelve plausible e intuitiva la apelación a la prueba del tiempo [*test of time*]. El aporte más relevante de Silvers radica en mostrar cómo

ese desafío depende, incluso en los modelos estáticos del tiempo histórico, de prácticas discursivas en torno a las obras de arte. Es decir, que el valor estético, en ambos modelos, depende de un aparato disciplinar que identifique y explique ese valor. Así, Silvers establece un modelo integrado del valor estético que incorpora tanto la dimensión estética como la dimensión social-institucional de la valoración artística. En ese modelo, la crítica de arte, ya sea como instancia de mediación en la recepción de las obras (y posteriormente como acervo documental de la historia del arte), o como instancia de actualización de las obras (es decir, promoviendo revalorizaciones y reinterpretaciones de las obras a la luz de las demandas de la actualidad), tiene un rol a jugar.

### **3.4. Consideraciones finales del capítulo**

Este capítulo ha explorado la relación entre la crítica de arte (como una instancia ejemplar de explicación estética) y el valor estético. En primer lugar, examiné la distinción entre valor estético y valor artístico, mostrando cómo las teorías estéticas del valor artístico presuponen una noción de logro artístico. Este logro, si bien no puede conceptualizarse de manera general (como teoría del valor del arte *en tanto* arte), resulta fundamental para comprender el valor en las artes particulares y para identificar las condiciones relevantes en la realización de propiedades estéticas.

En segundo lugar, analicé el rol de la crítica de arte en los procesos de legitimación artística. La crítica moviliza recursos simbólicos y, fundamentalmente, participa en los procesos de encuadre que hacen inteligibles y valiosas las obras de arte. Desde una perspectiva filosófica, es de interés entender ese rol en términos de un proceso de encuadre que, mediante la explicación estética, simultáneamente identifica y configura el valor de las obras.

Finalmente, consideré cómo la variable temporal introduce una complejidad adicional en la comprensión del valor estético, manifiesta en el debate entre tradicionalismo y revisionismo. El modelo narrativo propuesto por Silvers permite integrar tanto la estabilidad del canon como la posibilidad de revalorizaciones

significativas, reconociendo el papel activo de la historia del arte y la crítica en la construcción del valor estético.

Sugiero aquí que el valor estético no puede entenderse al margen de los procesos sociales de legitimación artística, ni estos pueden comprenderse sin referencia al valor estético. Atender a la crítica de arte (y, más en general, a las formas de escritura sobre arte), en su doble rol de identificación y configuración del valor, es fundamental para comprender cómo las obras de arte mantienen y transforman su significado y valor a través del tiempo. Esta perspectiva no solo enriquece nuestra comprensión del funcionamiento del mundo del arte, sino que también contribuye a una teoría más robusta del valor estético que incorpora tanto su dimensión intrínseca como su dimensión histórico-contextual.

## Conclusiones

He considerado hasta aquí tres aspectos relevantes para una aproximación filosófica a la crítica de arte: su carácter racional, la posibilidad y pertinencia de diferenciar la crítica de arte de otros discursos sobre arte, y su rol en la configuración del valor estético. A través de los tres capítulos que componen este trabajo, he buscado desarrollar una comprensión cabal de la crítica de arte sensible tanto a su dimensión epistémica como a su función social. A lo largo del análisis, el objeto de estudio ha revelado progresivamente su naturaleza elusiva. Reconocer dicha elusividad y el carácter intersticial de la práctica crítica constituye, en este sentido, un enfoque metodológicamente prudente para abordar el fenómeno. El itinerario teórico propuesto aspira a comprender la crítica como una instancia paradigmática de la explicación estética, entendida como una práctica particular en la medida en que se consideran factores de contexto.

El primer capítulo examinó la naturaleza de las razones estéticas en el contexto de la crítica de arte. Argumenté que caracterizar las razones estéticas como razones para la apreciación permite explicar cómo median en procesos que resultan en acciones, creencias o respuestas afectivas. Esta perspectiva puede sostenerse independientemente que adoptemos un modelo conjuntivo de la apreciación (que la entiende como compuesta de diferentes tipos de estados) o un modelo unitario (que la considera una experiencia en sí misma que potencialmente altera otros estados). El análisis de la recepción crítica de la retrospectiva de Marina Abramović en el MoMA mostró cómo caracterizar las razones estéticas como razones para la apreciación puede dar cuenta de diferentes abordajes críticos.

El segundo capítulo abordó el «desafío de Carroll», que sostiene que la evaluación razonada es el fin constitutivo de la crítica de arte y que esto permite distinguirla de otras formas de discurso sobre arte. A partir de la consideración de cómo la historia del arte ha conceptualizado su relación con la crítica, del análisis de la falta de una sede disciplinar para la crítica y de la percepción de los críticos sobre su propia actividad, argumenté que la puja entre ambas disciplinas por diferenciarse no revela que posean fines constitutivos distintos, sino que refleja tensiones epistémicamente productivas. Estas tensiones, lejos de ser un problema a

resolver mediante una teoría normativa, son un elemento relevante que 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.

El tercer capítulo exploró la relación entre valor estético, legitimación artística y crítica de arte. Argumenté que las teorías estéticas del valor artístico presuponen una noción de logro artístico en categorías específicas para identificar las condiciones histórico-contextuales relevantes en la realización de propiedades estéticas. Al analizar el rol de la crítica en los procesos de legitimación artística, mostré cómo participa activamente en los procesos de encuadre a través de la explicación estética de las obras de arte, que simultáneamente identifican y configuran el valor. Finalmente, y considerando las dificultades que incorpora la variable temporal, argumenté que el modelo narrativo de la historia del arte permite integrar tanto la estabilidad del canon como la posibilidad de revalorizaciones significativas, reconociendo el papel activo de la historia del arte y la crítica (y, potencialmente, otras instancias de explicación estética) en la configuración del valor estético.

Este trabajo sugiere que la crítica de arte debe comprenderse como una práctica que, si bien opera con razones y aspira a ciertos estándares de objetividad, no lo hace al margen de su función social en los procesos de legitimación artística. La crítica de arte participa activamente en la identificación y configuración del valor estético, contribuyendo a mantener y transformar el significado y valor de las obras a través del tiempo. Este trabajo sugiere también que existe una tensión productiva entre la crítica de arte y otras disciplinas afines (como la historia del arte). Es en ese espacio disputado e intersticial en el que la crítica contribuye significativamente a la comprensión y valoración del arte.

Creo que estas observaciones permiten esbozar algunos cuestionamientos a la forma en la que tradicionalmente se ha considerado a la crítica de arte como instancia paradigmática de la racionalidad estética. En *primer lugar*, que la crítica de arte es una práctica heterogénea y que la construcción excesivamente restrictiva del objeto repercute en teorías que no son capaces de explicar fenómenos interesantes y representativos de la práctica. En *segundo lugar*, que la racionalidad

estética, aún caracterizada correctamente bajo los modelos de la apreciación, abarca instancias deliberativas que resultan en creencias y acciones (ya sea mediadas por, o constitutivas de la apreciación). Por lo tanto, comprender cabalmente la racionalidad estética implica atender no solo a los procesos que facilitan la apreciación, sino a las creencias y acciones que resultan de los procesos de apreciación y deliberación crítica. En *tercer lugar*, que una comprensión adecuada del valor estético no debe limitarse a reconocer el rol de factores histórico-contextuales en la caracterización de las propiedades estéticas, sino que debe avanzar en la consideración de cómo la crítica de arte (y otras instancias de explicación estética) opera en la configuración del valor estético.

Al reflexionar sobre el porvenir de la crítica, Edward Said (1984) afirmó que los críticos enfrentan el desafío de imaginar un futuro más allá de la simple perpetuación profesional. Los críticos no deberían, entonces, limitarse a reproducir las condiciones establecidas de su campo profesional (una tarea, además, compleja en la medida en que esas condiciones no son fijas ni están cabalmente consensuadas), sino que deberían ser capaces de imaginar un horizonte más amplio. Para Said, la crítica no se define por la pertenencia exclusiva a un ámbito disciplinar, ni por la autoridad que otorgan las credenciales o las estructuras académicas, sino por su capacidad para operar en los intersticios entre culturas, discursos y disciplinas. La crítica, entonces, se ejerce en los intersticios: no como apropiación de un territorio propio, sino como una forma de pensamiento y acción que se resiste a ser codificada, sistematizada o absorbida completamente por los marcos disciplinarios existentes. Este carácter intersticial de la práctica exige, no obstante, el reconocimiento de ciertas perspectivas comunes desde las que ejercer la práctica crítica: «así como las imágenes del pasado de nuestra disciplina, las imágenes del futuro, abducibles (en el sentido peirceano de la palabra) o inferibles del presente (por mucho que estas imágenes queden sin articular o implícitas) conforman lo que hacemos en el presente» (Said, 1984, p.955).

Atender al carácter intersticial y elusivo de la crítica de arte no es simplemente una constatación teórica, es tanto un aprendizaje histórico como una perspectiva de futuro: un modo de afirmar que el valor de la crítica reside

precisamente en su resistencia a fijarse como una disciplina o un campo normativamente consolidado. Aunque las instituciones, sin duda, desempeñan un papel importante al establecer marcos normativos y legitimar ciertas formas de discurso, es en la capacidad de la crítica de arte para evadir esa cristalización disciplinar donde se encuentra eso que le es propio y que es tanto el motor de la práctica, como lo que nos permite trazar una genealogía de ejemplos.

## Referencias bibliográficas

- Abrams, M. H. (1989). *Doing things with texts: Essays in criticism and critical theory*. W. W. Norton.
- Alcaraz León, M. J. (2005). Los indiscernibles y sus críticos. En *Estética después del fin del arte: Ensayos sobre Arthur Danto* (pp. 73-92). Antonio Machado Libros.
- Alcaraz León, M. J. (2006). Valor estético y artisticidad en la teoría del arte de A. Danto. *Disturbis*, 2, 1-10.
- Alcaraz León, M. J. (2008). The Rational Justification of Aesthetic Judgments. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66(3), 291-300. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2008.00310.x>
- Alpers, S. (2020). *El Arte de Describir: El Arte Holandés en el Siglo XVII* (C. Luca de Tena Navarro, Trad.). Ampersand.
- Alpers, S. L. (1960). Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23(3-4), 190-215. <https://doi.org/10.2307/750591>
- Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). (2022). Estatuto de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. <https://aicainternational.news/new-indexstatutes-and-regulations#/statutes-of-the-aica-esp/>
- Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). (2024). *2024 AICA International Labour Survey*. AICA. <https://aicainternational.news/cartography>
- Baker, G., Krauss, R., Buchloh, B., Fraser, A., Joselit, D., Meyer, J., Storr, R., Foster, H., Miller, J., & Molesworth, H. (2002). Round Table: The Present Conditions of Art Criticism. *October*, 100, 200-228. <https://doi.org/10.1162/016228702320218475>
- Bal, M. (2003). Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 2(1), 5-32. <https://doi.org/10.1177/147041290300200101>
- Baumann, S. (2007). A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. *Poetics*, 35(1), 47-65. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2006.06.001>
- Baxandall, M. (1979). The Language of Art History. *NEW LITERARY HISTORY*.

- Beardsley, M. C. (1962). On the Generality of Critical Reasons. *The Journal of Philosophy*, 59(18), 477. <https://doi.org/10.2307/2023219>
- Beardsley, M. C. (1981). *Aesthetics, problems in the philosophy of criticism* (2d ed). Hackett Pub. Co.
- Becker, H. S. (2008). *Art worlds* (25 th anniversary ed. updated and expanded). University of California press.
- Bourdieu, P. (2006). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto* (3. ed). Taurus.
- Bozal, V. (2003). Estética y modernidad. En R. Xirau & D. Sobrevilla (Eds.), *Estética* (pp. 427-445). Ed. Trotta: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Calabi, C., Huemer, W., & Santambrogio, M. (2019). It's a Great Work but I Don't Like It. On the Difference Between Aesthetic Evaluation and Appreciation. En J. Pelletier (Ed.), *The pleasure of pictures: Pictorial experience and aesthetic appreciation* (1 [edition], pp. 52-71). Routledge Taylor and Francis Group.
- Calvo Serraller, F. (2004). Orígenes y desarrollo de un género: La crítica de arte. En V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen I* (Tercera Edición, pp. 155-171). Visor.
- Carrier, D. (1987). *Artwriting*. The University of Massachusetts Press.
- Carrier, D. (2003). *Writing about visual art*. School of Visual Arts ; Allworth Press.
- Carrier, D. (2022). Introduction. En *Art writing online: The state of the art world* (pp. 1-15). Cambridge Scholars Publishing.
- Carroll, N. (2009). *On criticism* (1. publ). Routledge.
- Carroll, N. (2016). Art Appreciation. *The Journal of Aesthetic Education*, 50(4), 1-14. <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.50.4.0001>
- Carroll, N. (2022). Forget Taste. *Journal of Aesthetic Education*, 56(1), 1-27. <https://doi.org/10.5406/15437809.56.1.01>
- Carter, C. L. (2009). [Rev. of *Review of On Criticism*, por N. Carroll]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(4), 421-423.
- Celikates, R., & Flynn, J. (2023). Critical Theory (Frankfurt School). En E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2023). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/critical-theory/>

- Cereceda, M. (2019). Crítica (de arte) y teoría crítica. *Bajo Palabra. II Época*, 21, 199-220. <https://doi.org/10.15366/bp2019.21.012>
- Charlesworth, J. (2021). *The Bureau-cratization of Judgement*. Art on trial. <https://artontrial.com/the-bureaucratization-of-judgement/>
- Cross, A. (2017). Art Criticism as Practical Reasoning. *The British Journal of Aesthetics*, 57(3), 299-317. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayx016>
- Damrosch, L. (1979). The Significance of Addison's Criticism. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 19(3), 421. <https://doi.org/10.2307/450300>
- Danto, A. C. (2010a). Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramovic. En M. Christian & K. Biesenbach (Eds.), *The Artist Is Present*. MoMA.
- Danto, A. C. (2010b). *Sitting With Marina*. The New York Times. <https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/>
- Danto, A. C. (1981/2002). *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. Paidós.
- Danto, A. C. (2017). The Fly in the Fly Bottle: The Evaluation and Critical Judgment of Works of Art. En *Unnatural Wonders* (pp. 355-368). Columbia University Press.
- Danto, A. C. (1964/2013). El mundo del arte (J. Roaro, Trad.). *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, 2(3), 53-71.
- Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetic: An institutional analysis* (1. published). Cornell Univ. Press.
- Dickie, G. (1987). Beardsley, Sibley, and Critical Principles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(2), 229. <https://doi.org/10.2307/431861>
- Elkins, J. (2004). *What happened to art criticism?* (2nd print). Prickly Paradigm Press.
- Elkins, J. (Ed.). (2006). *Art history versus aesthetics*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Elkins, J. (2014). *What is interesting writing in art history?* The University of Edinburgh, Edinburgh College of Art.
- Elkins, J. (2017). La crítica de arte, una definición. *infolio*, 9. <http://www.infolio.es/articulos/elkins/critica.pdf>
- Elkins, J. (2018, octubre). Art Criticism is Too Easy. *New Art Examiner*, 33(1).

- Elkins, J., & Newman, M. (Eds.). (2007). *The state of art criticism*. Routledge.
- Elsner, J. (2010). Art History as ekphrasis. *Art History: Journal of the Association of Art Historians*, 33(1), 10-27.
- Emerling, J. (2010). *Marina Abramović: The Artist is Present*. X-TRA. <https://www.x-traonline.org/article/marina-abramovic-the-artist-is-present>
- Fournier, L. (2021). *Autotheory as feminist practice in art, writing, and criticism*. The MIT Press.
- Fusco, M., Lomax, Y., Newman, M., & Rifkin, A. (2011). *11 Statements Around Art Writing*. <http://mariafusco.net/writing/11-statements-around-art-writing/>
- Gorodeisky, K. (2022). Must Reasons Be Either Theoretical or Practical? Aesthetic Criticism and Appreciative Reasons. *Australasian Journal of Philosophy*, 100(2), 313-329. <https://doi.org/10.1080/00048402.2021.1910964>
- Gorodeisky, K., & Marcus, E. (2018). Aesthetic Rationality. *The Journal of Philosophy*, 115(3), 113-140. <https://doi.org/10.5840/jphil201811538>
- Grant, J. E. (2013). *The critical imagination* (First edition). Oxford University Press.
- Guasch, A. M. (2003). Las estrategias de la crítica. En *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (pp. 211-245). Ediciones del Serbal.
- Guggenheim Museum. (2005). *Marina Abramović: Seven Easy Pieces*. <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/>
- Heinich, N. (2003). *La sociología del arte* (P. Mahler, Trad.). Nueva Visión.
- Hopkins, R. (2006). Critical Reasoning and Critical Perception. En M. Kieran & D. M. Lopes (Eds.), *Knowing Art* (pp. 137-153). Springer Netherlands. [https://doi.org/10.1007/978-1-4020-5265-1\\_10](https://doi.org/10.1007/978-1-4020-5265-1_10)
- Hughes, R. (2013). *The Shock of the New*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Isenberg, A. (1949). Critical Communication. *The Philosophical Review*, 58(4), 330-344. <https://doi.org/10.2307/2182081>
- Jeppesen, T. (2022). *Object-Oriented: Toward a Regeneration of Art Criticism as Literary Practice*. Mousse Magazine and Publishing. <https://www.moussomagazine.it/magazine/toward-a-regeneration-of-art-criticism-as-literary-practice-travis-jeppesen-2022-2>

- Jones, A. (2011). «The Artist is Present»: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. *TDR/The Drama Review*, 55(1), 16-45. [https://doi.org/10.1162/DRAM\\_a\\_00046](https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00046)
- Khatib, S., Kuhn, H., Lochner, O., Mehl, I., & Söntgen, B. (2020). Critical Stances: An Introduction to The Stakes of Form. En *Critique: The stakes of form* (pp. 7-34). Diaphanes.
- Khatib, S. R. (Ed.). (2020). *Critique: The stakes of form*. Diaphanes.
- King, A. (2022). Reasons, normativity, and value in aesthetics. *Philosophy Compass*, 17(1), 1-17. <https://doi.org/10.1111/phc3.12807>
- Krauss, R. (1972, septiembre 1). A View of Modernism. *Artforum*. <https://www.artforum.com/features/a-view-of-modernism-213140/>
- Laetz, B. (2010). Kendall Walton's «Categories of Art»: A Critical Commentary. *The British Journal of Aesthetics*, 50(3), 287-306. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayq017>
- Langfeld, G. (2018). The canon in art history: Concepts and approaches. *Journal of Art Historiography*, 19. <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/11/langfeld.pdf>
- Logins, A. (2022). *Normative reasons: Between reasoning and explanation*. Cambridge University press.
- Lopes, D. M. (2011). The Myth of (Non-aesthetic) Artistic Value. *The Philosophical Quarterly*, 61(244), 518-536. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9213.2011.700.x>
- Lopes, P. (2004). *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge University Press.
- McErlean, J. (1990). Critical Principles and Emergence in Beardsley's Aesthetic Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48(2), 153. <https://doi.org/10.2307/430905>
- McGonigal, A. (2018). Aesthetic Reasons. En D. Star (Ed.), *The Oxford Handbook of Reasons and Normativity* (Vol. 1). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199657889.013.40>
- Mitchell, W. J. T. (2010). *What do pictures want? The lives and loves of images* (6. repr). University of Chicago Press.
- Mothersill, M. (1961). Critical Reasons. *The Philosophical Quarterly* (1950-), 11(42), 74-78. <https://doi.org/10.2307/2216682>

- Nayyar, R. (2024, enero 24). *MoMA Accused of Enabling Sexual Assault During Marina Abramović Show*. Hyperallergic. <http://hyperallergic.com/867568/moma-accused-of-enabling-sexual-assault-during-marina-abramovic-show/>
- Orlando, E. (2021). Apreciación, evaluación y desacuerdos estéticos. *Boletín de Estética*, 57, 7-42. <https://doi.org/10.36446/be.2021.57.268>
- Said, E. W. (1984). The Future of Criticism. *MLN*, 99(4), 951-958. <https://doi.org/10.2307/2905511>
- Saltz, J. (2010). *In the end, it was all about you*. Artnet. <http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/marina-abramovic-it-was-all-about-you6-1-10.asp>
- Schumacher, M. L. (2018, Spring). *Critics and Online Outlets Leading the Vanguard in Arts Writing*. Nieman Reports. <https://niemanreports.org/articles/the-artistry-of-visual-arts-writing/>
- Schumacher, M. L. (2019, Spring). *Visual Arts Journalism: Newsroom Pressure and Generational Change*. Nieman Reports. <https://niemanreports.org/articles/visual-arts-journalism-newsroom-pressure-and-generational-change/>
- Sedivy, S. (2023). Aesthetic Properties. En A. R. J. Fisher & A.-S. Maurin, *The Routledge Handbook of Properties* (1.<sup>a</sup> ed., pp. 448-458). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003246077-50>
- Sibley, F. (1959). Aesthetic Concepts. *The Philosophical Review*, 68(4), 421-450. <https://doi.org/10.2307/2182490>
- Sibley, F. (1965). Aesthetic and Nonaesthetic. *The Philosophical Review*, 74(2), 135-159. <https://doi.org/10.2307/2183262>
- Siegel, S. (2017). *The Rationality of Perception*. Oxford University Press.
- Silvers, A. (1991). The Story of Art Is the Test of Time. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49(3), 211-224. <https://doi.org/10.2307/431475>
- Song, M. (2021). The Selectivity of Aesthetic Explanation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 79(1), 5-15. <https://doi.org/10.1093/jaac/kpaa002>
- Stavru, A. (2018). Ekphrasis. *International Lexicon of Aesthetics*. <https://doi.org/10.7413/18258630047>

- Stecker, R. (2013). Interpretation. En B. N. Gaut & D. Lopes (Eds.), *The Routledge companion to aesthetics* (3. ed, pp. 309-319). Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780203813034>
- Szántó, A. (2002). *The Visual Art Critic: A survey of art critics at general-interest news publications in America* [Survey Report]. National Arts Journalism Program (Columbia University).
- Vattimo, G. (1999, agosto). El estructuralismo y el destino de la crítica (A. Mazzucchelli, Trad.). *insomnia*, 85, 10-15.
- Venturi, L. (1949). *Historia de la Crítica de Arte* (J. Payró, Trad.). Editorial Poseidón.
- Walton, K. L. (1970). Categories of Art. *The Philosophical Review*, 79(3), 334.  
<https://doi.org/10.2307/2183933>
- Wark, J. M. (1997). *The Radical Gesture: Feminism and Performance art in the 1970s* [Tesis doctoral, University of Toronto].  
<https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/10614>
- Watkins, M., & Shelley, J. (2012). RESPONSE-DEPENDENCE ABOUT AESTHETIC VALUE. *Pacific Philosophical Quarterly*, 93(3), 338-352.  
<https://doi.org/10.1111/j.1468-0114.2012.01429.x>
- White, H. C., & White, C. A. (1993). *Canvases and careers: Institutional change in the French painting world*. University of Chicago Press.
- Whiting, D. (2021). Aesthetic Reasons and the Demands They (Do Not) Make. *The Philosophical Quarterly*, 71(2), 407-427. <https://doi.org/10.1093/pq/pqaa045>
- Wreen, M. (2023). Beardsley's Aesthetics. En E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2023). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/beardsley-aesthetics/>
- Zangwill, N. (2001). Aesthetic Functionalism. En E. Brady & J. Levinson (Eds.), *Aesthetic concepts: Essays after Sibley* (pp. 123-148). Clarendon Press ; Oxford University Press.