

El discurso de la crítica de arte y la problemática de la traducción intersemiótica

TOMAS, Silvia / UNR - CONICET - silviatomas@hotmail.com

Eje: Teoría literaria y estética

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Crítica de arte - Écfrasis - Traducción - Relaciones interartísticas*

» *Resumen*

Nuestro trabajo propone un acercamiento a la problemática discursiva intrínseca a la crítica de arte, originada en su carácter híbrido propio de una escritura que pretende dar cuenta de una producción visual y de su efecto estético.

Debido a las implicancias de este proceder, la crítica puede ser considerada un metatexto sobre el arte (Leduc-Adine, 1991) y de allí su conexión con el género ecrástico – que fue definido como la representación de otra representación (Heffernan, 1993)–, y con la traducción, usada como metáfora de la crítica en cuanto a la relación entre un original y su copia (Salines, 2004), en este caso, un original pictórico o escultórico, que se transpone en un equivalente verbal.

Por nuestra parte, repasaremos los principales enfoques acerca del discurso sobre arte (Calabrese, 1994; Wagner, 1996; Guasch, 2003, Gamboni, 2007; Elkins, 2007) para proponer una comprensión más profunda de la producción local y las estrategias puestas en juego.

Buscaremos así mostrar que, tanto en el modelo de crítica moderna propuesto por Charles Baudelaire, como en el de los principales críticos argentinos de comienzos del siglo XX, podemos detectar la instauración de un procedimiento doble: por un lado, la transposición de una obra concreta a través de un aparato retórico, y por otro, la reflexión crítica y consciente sobre las dificultades y potencialidades de la propia práctica de traducción intersemiótica.

» *Introducción*

Nos proponemos, en esta oportunidad, reflexionar sobre las propiedades generales de la crítica de arte, cuya situación limítrofe y marginal respecto de otras prácticas ha

permitido diversos enfoques. Nos interesa abordarla aquí como discurso, es decir, como la construcción de un texto con sus temas, propiedades y estrategias que lo definen.

La crítica encierra problemáticas intrínsecas, originadas en el carácter híbrido propio de una escritura que pretende dar cuenta de una obra de arte visual, y no sólo de sus propiedades perceptibles, sino también de la experiencia estética que genera, aún cuando, tal como lo sintetiza James A. W. Heffernan, “just as no poem can be perfectly paraphrased, no painting can be perfectly translated into words” (2006, p. 6).

Isabel Valverde destaca que “el vínculo que une la crítica a la obra no es unívoco ni unidireccional: se reconoce, por tanto, el carácter dialéctico, que no mecánico, de esa relación” (2003, p. 80). Con ayuda de algunas voces autorizadas, vamos a repasar los tipos de diálogo que pueden establecerse entre la crítica y su referente visual, y considerar los casos de Charles Baudelaire y de algunos críticos locales.

> /.

Baudelaire comenzaba su *Salón de 1846* bajo el signo de la auto-reflexividad, preguntándose: “¿Para qué [la crítica]? –Inmenso y terrible punto de interrogación, que coge a la crítica por el cuello al primer paso que quiere dar en su primer capítulo” (1999, p. 101). Cualquier acercamiento al tema también requiere de precisiones acerca de a qué tipo de textos describimos como críticas de arte.

El canónico libro de Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte* (1949 [1936]), consideraba como objeto de su investigación aquellos textos en los que se ponía en juego el juicio artístico acerca de una obra o artista, y se negaba a separar tajantemente los discursos de la historia y los de la crítica, reclamando no sólo la inevitable sino necesaria imbricación de ambos enfoques para la comprensión de la obra.

Asimismo David Carrier, en *Principles of Art History Writing* (1991), asoció a la “verbal re-creation of visual artwork” (p. 8), con un espacio compartido por las dos disciplinas, historia y crítica, con la diferencia de que, ésta última, se circunscribe a obras particulares, no a movimientos o grupos.

También se manifestó en contra de definiciones demasiado rígidas sobre lo que entra o no en el campo de la crítica Omar Calabrese (1994), para quien abarcaría todos aquellos “discursos sobre las artes” (p. 8). Calabrese define a la disciplina como “un uso especial de la lengua” (p. 11), cuyos rasgos más constantes serían el rol de la subjetividad del crítico, el rechazo a los métodos que circunscriban las interpretaciones y el mérito otorgado al juicio de valor. Todas estas atribuciones quedaron significativamente establecidas en la famosa cita de Baudelaire: “para ser justa, para tener su razón de ser, la

crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes” (1999, p. 102).

Al considerar la problemática unidad de la crítica de arte, el teórico James Elkins afirma que, muchas veces, no se distingue como una única práctica sino como un conjunto de actividades con objetivos distintos, por lo que englobó bajo este término manifestaciones tan diversas como el ensayo para catálogos, el tratado académico, el ensayo de filósofo, o la crítica poética, porque detrás de todos está el mismo problema: “how visual art is currently described” (Elkins, 2003, p. 18).

Por su parte, Darío Gamboni (2007), propuso una tipología tripartita, que abarcara los distintos *polos* de la crítica: el de concepción “científica”, el de concepción “literaria”, y un tercero, el polo “periodístico”; y afirmó que podemos, al hablar de crítica de arte, “distinguir entre dos interpretaciones del término: un sentido estricto, que se aplica a un género literario específico que apareció en el siglo XVIII [...] y un sentido más amplio, que designa cualquier comentario de una obra, contemporánea o del pasado” (Gamboni, 2007, 198).

Si la marca de todas estas definiciones es la amplitud de su alcance, en cambio, en muchas investigaciones suele optarse por restringir el objeto de estudio, con un criterio espacio-temporal que lo circunscribe a aquellos textos contemporáneos y coexistentes con las obras de las que hablan. Es el caso de Diana Wechsler, en su trabajo sobre la crítica de arte argentina de la década del 20, donde decide seleccionar los “textos que aparezcan acompañando a la muestra, anticipándola o a su fin” (2007, 21).

Sin embargo, más allá de una función práctica, dicha restricción se vuelve lábil y acaban por primar las consideraciones más amplias, pues a todos aquellos textos que hablan sobre obras del pasado y obras actuales, sobre pinturas presentes o ausentes, incluso si son reales o imaginarias, se les plantea el mismo desafío: la problemática de la traducción intersemiótica.

Roman Jakobson contemplaba este tercer tipo de traducción, distinta de la intralingual y la interlingual: “Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of non-verbal sign systems” (citado en Salines, 2004, p. 15). En el caso de la crítica de arte, se trata de una traducción o transmutación de signos de sistemas no-verbales, interpretados por medio de signos verbales.

Al respecto, Peter Wagner (1996), propuso como alternativa, revitalizar la noción de *intermedialidad* para comprender las relaciones entre imágenes y palabras, entendiéndola como una subdivisión de la *intertextualidad*. La crítica quedaría definida así en su carácter palimpséstico, escritura en segundo grado en la que la imagen se muestra y se esconde detrás de las capas de texto.

> //.

Jean Pierre Leduc-Adine, por su parte, identifica directamente a la crítica de arte con un género, poseedor de sus reglas específicas: la forma textual en la que el cuadro se presenta está determinada por un género codificado.

El problema de la crítica radica en la transposición icónica o semiológica, esa es su particularidad, y como la obra que la suscita es no verbal y permanece silente, el discurso de la crítica no tiene una réplica. “Il y a bien deux antagonistes, mais, il n’y a en rien un contre-discours incluant nécessairement le discours de l’autre” (Leduc-Adine, 1991, p. 98). Este enfrentamiento, en el que uno solo tiene uso de la palabra, resulta más destacable aún cuando se repara en la frecuencia con que el discurso de la crítica recurre al tono polémico para establecer sus argumentos.

Como contraposición, Leduc-Adine trae a cuento a las caricaturas, del tipo de los denominados *Salons caricaturaux*, en el París del Segundo Imperio, que también cumplieron la función de glosar las obras de arte, pero donde “la imagen sustituye al discurso verbal como procedimiento crítico” (Valverde, 2003, p. 99). Allí, discurso y contra-discurso se producen en un mismo medio, el de las imágenes.

Una correlación semejante entre crítica y caricaturas es señalada por un artículo de Oscar Steimberg (2007), que recupera al género cómico como espacio de la desacralización del arte, en el que los dispositivos de producción quedaban a la vista, un síntoma que empezaría a extenderse al arte en general. “¿Cómo criticar, y, en principio, cómo nombrar desde la crítica una obra que exhibe sus elementos constructivos en tanto sujetos de significación?” (p. 107).

La respuesta que merece esta pregunta es que la crítica también comenzará a exhibir sus estrategias de construcción, y a debatir sobre las metodologías más adecuadas para rendir cuenta de una pintura. La crítica de arte puede entonces, ser definida como “metatexto sobre arte”, por su doble objeto: la obra en sí, y “le fonctionnement du sens dans un autre système sémiologique” (Leduc-Adine, 1991, p. 100).

Queda asentado, entonces, el carácter doblemente reflexivo de la crítica de arte, la cual, al preguntarse sobre la obra, necesariamente se pregunta sobre sus propios métodos de significación.

Este momento irónico que comparte con el mundo de la caricatura y de lo cómico, hizo que muchos críticos, entre ellos Baudelaire, en Francia, o Atalaya, en Argentina, abordaran la defensa de ciertos caricaturistas, como Honoré Daumier, a quien el francés considera uno de los hombre más importantes del arte moderno; o el pintor argentino Valentín Thibon de Libian, que Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta) elogió en su faceta de humorista, porque “sabía ver el lado piadosamente grotesco de los seres y de las cosas”.

> *III.*

Para Anna María Guasch (2003), la especificidad de la crítica de arte permite definirla como una “traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales fruto de un diálogo de ‘tú a tú’ entre el crítico y la obra” (p. 211). El ideal sería atrapar con palabras, hacer lisible la totalidad de lo visible, no sólo su apariencia, sino también las experiencias que suscita.

Así lo encontramos en Baudelaire, que desarrolló una “crítica de identificación” (Hiddleston, 1999, p. 27), que puede ser entendida como “una justificación razonada de una preferencia apasionada” (Starobinski, 1968, p. 16), en la que la relación con la obra es de sujeto a sujeto, de discurso a discurso. Según lo propone Gita May, el objetivo del crítico francés no era contar el cuadro, sino hacer vibrar su propia sensibilidad y la del lector, como sucedería ante la obra (citada en Hiddleston, 1999, p. 100).

Objetivos de carácter tan ambicioso, le exigieron a la crítica desplegar a lo largo de su historia multiplicidad de recursos. Siguiendo a Guasch (2003), éstos pueden identificarse como discursos sucesivos, relativos a la descripción y narración de aquello que se percibe; a la interpretación o búsqueda de significados; y a la evaluación de las obras.

Dentro del momento de la descripción de la obra, nos interesa particularmente la apelación a la ékfrasis, porque en ella el crítico se dedica a la reconstrucción verbal de la obra, y el texto resultante sería un ejemplo de traducción intersemiótica.

Los estudios sobre la ékfrasis han experimentado en los últimos años un viraje desde la problemática en el seno de la retórica clásica, que abarcaba “cualquier tipo de descripción vívida” (Pineda, 2000, p. 252), hacia su condición genérica, más estrechamente ligada a las obras de arte.

En 1993, Heffernan reconstruyó un *museo de palabras*, y propuso definir al género eckfrástico de una forma amplia y sintética, pero también compleja, como “*verbal representations of visual representations*” (p. 3), acentuando por sobre la mera descripción, la vocación explícita que tiene la ékfrasis de representar la representación misma. “Because it verbally represents visual art, ekphrasis stages a contest between rival modes of representation: between the driving force of the narrative word and the stubborn resistance of the fixed image” (p. 6). El carácter conflictivo de las relaciones entre imágenes y palabras queda nuevamente manifiesto.

Aunque en el estudio de Heffernan, las obras de su museo provenían de la historia de la literatura, coincidiendo con la propuesta de Baudelaire de que “la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía” (1999, p. 102), ya en la introducción dejaba abierta la puerta a un trabajo posterior ligado a la crítica de arte, un abordaje que

encontramos en algunos capítulos de *Cultivating Picturacy* (2006), donde considera a la historia y la crítica como espacios de elevación de la éfrasis a principio disciplinar.

La posición del investigador consiste en afirmar que las palabras son indispensables para entender las imágenes, y que, así como para leer hace falta estar alfabetizado, para ver hace falta poseer cierta *picturacy*: “the capacity to see that pictures may resist decoding quite as much as they invite it [...] To speak for pictures is to articulate our silent understanding of them” (2006, p. 7).

Entre los recursos retóricos puestos al servicio de la transposición de un medio a otro, la utilización de la éfrasis en la crítica de arte sería, según esta propuesta, un momento de performance retórica, en el que el impulso narrativo o persuasivo del crítico le da vida a las obras, como una voz ventrilocua que anima las imágenes.

Un caso particular de este recurso está constituido por el ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863) de Baudelaire, en el que, según David Carrier (1996), se genera un sustituto de la visión del cuadro, lo que produce (en palabras de Timothy Raser, 1993) una ficción que tiene como excusa al artista y su obra, que dramatiza el tema de la vida moderna por medio de una combinación de citas intertextuales y narración ficcional.

Si la éfrasis es uno de los recursos para la *descripción* con palabras de las obras de arte visuales, al considerar las estrategias de *interpretación* de los significados que éstas conllevan, aparece la metáfora de la traducción como modelo de las relaciones entre imágenes y textos.

Emily Salines propone, dentro de un estudio sobre el lugar de la traducción en Baudelaire, un vínculo entre la concepción baudelaireana de la crítica de arte y la noción de traducción intersemiótica de Jakobson. Los comentarios sobre obras y salones pueden entenderse, según esta autora, como una traducción hermenéutica interpretativa, que, a partir de una interpretación de las fuentes visuales, genera otro texto, en el que Baudelaire suele dramatizar la mirada del espectador y convocar una apreciación estética, una actividad imaginativa similar a la que requería la obra.

En numerosas oportunidades, Baudelaire habla de su tarea como crítico usando esta metáfora: “es difícil traducir con la simple pluma ese poema compuesto de mil croquis” (1999, p. 371), “las ensoñaciones morales que surgen de los dibujos de un artista son, en muchos casos, la mejor traducción que el crítico pueda hacer de ellos” (p. 379). También habla de las obras de los artistas como “traducciones” y “poemas”: “Girodet ha traducido a Anacreonte” (p. 92), “la pintura de Delacroix me parece la traducción de esos hermosos días del espíritu” (p. 219).

Cabe aclarar que Salines relaciona igualmente con la noción de traducción intersemiótica otros tipos de textos de Baudelaire, tal como sus *transposiciones de arte* y *doublets*. En esos casos, como en las críticas de arte, el ideal de traducción no se sustenta en

la falacia de la traslación exacta, sino que Baudelaire, basándose en el salto entre lo visual y lo verbal, autoriza la creatividad y la transformación mutua entre crítica y arte.

A una conclusión semejante llegó también Sara Pappas, para quien la elección de esta metáfora de la traducción permite a Baudelaire eliminar estratégicamente cualquier rastro de imitación, y con este giro, alejarse del paradigma mimético.

Desde una perspectiva baudelairiana, en la que la imaginación y la interpretación juegan un papel central, así como se reconoce que los diferentes medios artísticos dejan la marca de los métodos utilizados, se reconoce también que no es posible una traducción que no deje marcas de la subjetividad del traductor. El traductor, inevitablemente, interpreta. Y en una crítica de arte acertada, como señaló Pappas, se lograría el ideal de la traducción: “Traducir es expresar –no la imagen misma, sino lo que ella provoca” (2005, p. 324).

> IV.

Hemos podido hasta aquí, recorrer algunas de las estrategias puestas en juego por el discurso de la crítica de arte, y extraer de ellas definiciones sobre las propiedades intrínsecas de los textos que buscan transponer una obra de arte visual al espacio de lo legible. En el caso de los críticos de arte locales, pueden verse también puestas en juego muchas de estas características del discurso crítico.

Encontramos así a Rubén Darío, hacia el 1900 (en su rol de comentador de exposiciones para *La Nación* de Buenos Aires), definiendo a su tarea como “decir algo de aquellas obras y de aquellos maestros que más impresión causan” (Darío, 1900, p. 3). En contraposición al crítico que “hace catálogo”, que enumera obras, Darío prioriza el momento del juicio subjetivo (como lo hizo Baudelaire). Además, uno de los recursos frecuentes del nicaragüense fue la écfrasis, con la que recrea y desarrolla el tema de las obras. Los personajes (especialmente los femeninos) cobran vida, la Victoria de Samotracia “tiene movimiento y vida” (Darío, 1893, p. 1), y hace hablar a una pintura, que parece decir: “Mirad mi duelo y mi melancolía, pero mirad también qué bien dibujada está mi mano izquierda” (Darío, 1895, p. 3).

El tono polemista, que analizábamos como una de las características de la crítica artística, también aparece en Darío, cuyo discurso ataca al “ejército de cocineros del caballete”, o a la obra que es un “un castigo de las pupilas”, pero que no puede defenderse, ya que ni siquiera está acompañando al texto monologante, totalmente desprovisto de reproducciones en las tipográficamente densas páginas del matutino.

Ya mencionamos a Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta), crítico de nacionalidad peruana, que se radicó en nuestro país y difundió sus artículos durante la década del 20 en

publicaciones de filiación anarquista, como *Acción de Arte*, el *Suplemento Semanal de La Protesta* y *La Campana de Palo*. En su caso, la crítica se va alejando de las aspiraciones literarias. Por eso cuestiona a las reseñas más frecuentes, dice, “no vemos en ellas más que un alarde de literatura; [...] bellísimas descripciones, frases eurítmicas [...] Todos huyen del estudio serio, ponderado, que nos dé la fisonomía aproximada del artista que está comentando” (compilado en Artundo, 2004, p. 104), y pregunta: “¿quién corrige a quién? ¿La crítica? Nada más fútil, desalentadora y supinamente ignara, que la crítica profesional de Arte. [...] solo son buenos críticos, los grandes creadores” (p. 66). Sin embargo, sigue presente la importancia de la resonancia subjetiva que las obras suscitan: “un poema escrito, pictórico o escultórico debe componerse de sentimientos infinitos y suscitar el infinito de los sentimientos humanos [...] como un universo dentro de otro” (p. 166).

En Julio Rinaldini, que por la misma época, publicó sus artículos en la revista *Nosotros* y el diario *El Mundo* (entre otros medios de prensa), vemos desplazarse el lugar de la descripción efrástica, desde el aspecto temático hacia las características perceptibles de la obra, y entre ellas especialmente a la descripción del color, en el que Rinaldini evalúa los efectos de la renovación en el arte. Una excepción llamativa son las esculturas de Rogelio Yrurtia, en las que se detiene para describirlas minuciosamente, y nos recuerdan a los personajes que cobraban vida en Darío. Siendo la escultura una disciplina en la que la representación mimética se mantuvo vigente durante los primeros años del siglo XX, tiene cierta lógica que también la écfrasis, en su carácter de representación verbal de la representación visual, encontrara en ella un refugio.

Sabemos que aquí sólo pudimos hacer un breve acercamiento a las producciones de los críticos locales, en las que se manifiesta la problemática del discurso de la crítica como espacio de relación entre las imágenes y las palabras, pero quisiéramos cerrar estos comentarios con las reflexiones de Rinaldini sobre su propia práctica que sintetizan nuestros desarrollos. El crítico se expresaba en estos términos:

La crítica de arte es una experiencia que alecciona en primer término a quien la ejerce. Al cabo son sus inclinaciones y la medida de las posibilidades de su tarea lo que descubre el crítico. El juicio objetivo no está a salvo ni de la influencia de instintivas valoraciones subjetivas, ni de la conciencia final de sus límites. En lo más, a nuestro juicio le está permitido seguir las directivas de un proceso, hasta que el examen se entorpece sin remedio y nos descubre bajo la pura sugestión del hecho. Cuanto digamos a partir de ese momento es interpretación que nutre de nuevo sentido a la obra. Al paso que nos hemos acercado a ella, la obra se ha librado de nosotros, de la presión que ejercíamos sobre ella para actuar libremente en nosotros. Ha medido con nosotros su fuerza para quitarnos del camino. Después de someterla a prueba, no nos queda otra salida que dejarla seguir adelante. (Rinaldini, 2007, p. 57)

› *Referencias bibliográficas*

- Artundo, P. (2004). *Atalaya. Actuar desde el arte. El archivo Atalaya*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Baudelaire, C. (1999). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Calabrese, O. (1994). *Cómo se lee una obra de arte*. Barcelona: Cátedra.
- Carrier, D. (1991). *Principles of Art History Writing*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Carrier, D. (1996). *High Art. Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting*, Pennsylvania: University Park.
- Darío, R. (1893). Sensaciones de arte. *La Nación*, Buenos Aires: 12 de Septiembre, p. 1.
- Darío, R. (1895). El Salón IV. *La Prensa*, Buenos Aires: 25 de Octubre, p. 3.
- Darío, R. (1900). La exposición. *La Nación*, Buenos Aires: 4 de junio, p. 3.
- Elkins, J. (2003). *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Gamboni, D. (2007). La crítica del arte en la encrucijada de las representaciones. En G. Siracusano (Ed.), *Las tretas de lo visible* (pp. 197-225). Buenos Aires: CAIA.
- Guasch, A. M. (2003). Las estrategias de la crítica de arte. En A. M. Guasch (Coord.). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (pp. 211—244). Barcelona: 2003.
- Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heffernan, J. A. W. (2006). *Cultivating Picturacy*. Waco, Texas : Baylor University Press.
- Hiddleston, J. A. (1999). *Baudelaire and the art of memory*. Oxford: Clarendon Press.
- Leduc-Adine, J. P. (1991). Des règles d'un genre: la critique d'art. *Romantisme* (71), 93-100.
- Pappas, S. (2005). Managing Imitation: Translation and Baudelaire's Art Criticism. *Nineteenth-Century French Studies*, 33 (3 & 4), 320-339.
- Pineda, V. (2000). La invención de la éfrasis. En AAVV., *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero* (pp. 251-262). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Raser, T. (1993). Citation and narrative in Baudelaire's art criticism. *Word & Image*, 9(4), 309-319.
- Rinaldini, J. (2007). *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Salines, E. (2004). *Alchemy and Amalgam. Translation in the Works of Charles Baudelaire*. Amsterdam y New York: Rodopi.
- Starobinski, J. (1968). De la critique à la poésie. *Preuves*, 207, 16-23.
- Steinberg, O. (2007). Cuando toda crítica es metacrítica. En Bellucci, A. (et. al.), *Temas de la Academia: discursos de la crítica* (pp. 105-108). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Valverde, I. (2003). La crítica de arte en el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos. En A. M.

Guasch (Coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (pp. 63—108). Barcelona: 2003.

Venturi, L. (1949). *Historia de la crítica de arte*. Buenos Aires: Poseidón.

Wagner, P. (1996). *Icons – Texts – Iconotexts: Essay on ekphrasis and intermediality*. Berlín; New York: De Gruyter.

Wechsler, D. (2003). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.