

EL CRITERIO ARTÍSTICO

THE ARTISTIC CRITERION

FERNANDO INFANTE DEL ROSAL

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Resumen: La disciplina estética se ha interesado frecuentemente por el criterio estético –aquel por el que se discrimina o se determina qué es y qué no es el arte, o bien si algo es o no arte– pero raras veces se ha preguntado qué son y cómo operan los criterios artísticos, aquellos que están implicados en la creación o la crítica. Este artículo pretende ofrecer una caracterización de tales criterios a partir de su relación con la regla y con el juicio, elementos que remiten al pensamiento de Hume y de Kant respectivamente. Se presenta también una revisión de las ideas de autores como Stanley Cavell o Yves Michaud acerca del criterio.

Palabras clave: criterio, crítica, gusto, juicio estético, creación artística.

Abstract: The aesthetic theory has often been interested in aesthetic criterion – that one that discriminates or determines what art is and what is not, or whether if something is art or not – but it has rarely asked what are the artistic criteria and how they operate (understanding by artistic criteria those that are involved in creation or criticism). This article aims to provide a characterization of such criteria starting from their relationship with standard and judgment, elements that refer to the thought of Hume and Kant respectively. A review of the ideas of authors such as Stanley Cavell or Yves Michaud about the criteria is also presented.

Key words: criterion, criticism, taste, aesthetic judgement, artistic creation.



1. EL CRITERIO Y LA ESTÉTICA

Las consideraciones y reflexiones sobre lo artístico y lo estético han pretendido siempre localizar y caracterizar las normas o reglas, los recursos, los valores, los principios, los criterios, los juicios, los conceptos, las cualidades y las categorías implicados en la creación artística y en la experiencia estética. A su vez, desde su formación y consolidación en la Modernidad, la teoría estética se ha preguntado con frecuencia qué son los juicios estéticos, cómo se conforman y operan los valores artísticos, cómo nacen los conceptos y categorías del arte, qué factores hacen que las normas artísticas se establezcan o se debiliten. Más allá de identificar los tipos de normas, valores o conceptos, como habían hecho las tradicionales poéticas de las artes, la estética filosófica empezó a interesarse por la naturaleza de estos, por su carácter: qué son los valores artísticos, qué es el juicio estético, qué es un concepto estético, ... y también: cómo se forman y se instalan en la práctica individual y social.

Sin embargo, uno de esos elementos, el criterio, fue privado de tal tipo de preguntas. Es significativo que en *La norma del gusto (On the Standard of Taste)* de Hume podamos encontrar el término "criterion" una única vez¹. También en la *Crítica del Juicio* la voz alemana *Kriterium* aparece de manera somera, en el apartado §17 de la *Analítica de lo bello* –lo hace para cuestionar la regla objetiva del gusto y la ley de verdad de lo bello, el criterio universal o el criterio empírico de lo bello (*allgemeine Kriterium, empirische Kriterium*) (Kant, KU AA5, §17: 232 [167])–. Cabría decirse que *Standard*, que se ha traducido usualmente como "norma", y *Urteil*, que viene a significar "juicio", pueden funcionar como sinónimos de criterio. Ciertamente están en conexión, pero eso no debería impedir que la estética se preguntase por la cualidad propia del criterio. Lo que me propongo hacer aquí es precisamente una caracterización del *criterio artístico* como aquello que entabla una relación con la regla y el juicio sin llegar a confundirse con ellos, sino constituyendo más bien un elemento característico.

Es posible que, tanto la centralidad de la norma o regla en Hume, como la del juicio –y también del concepto (*Begriff*)– en Kant, hayan contribuido a la ausencia de determinación del criterio artístico en la estética moderna. O quizá esta ausencia se deba a su evidencia: resulta demasiado obvio que detrás de toda elección creativa y detrás de todo juicio sobre esa elección existen pautas y formulaciones, que las decisiones artísticas, y también las experiencias estéticas presuponen la intervención de criterios. Además, es esperable que los debates sobre la universalidad o la particularidad del gusto en el siglo XVIII pongan el acento en la dicotomía entre la regla y el juicio, porque estos representan mejor

¹ "Though in speculation, we may readily avow a certain criterion in science, and deny it in sentiment, the matter is found in practice to be much more hard to ascertain in the former case than in the latter." (Hume, 1993: 148)

la relación dialéctica entre objetividad y subjetividad, mientras que el criterio parece estar a medio camino.

Por otra parte, en su desarrollo, la teoría estética ha ceñido su interés por el criterio a lo que usualmente ha llamado el *criterio estético*, “criterio de criterios”, la pauta por la que se discrimina o se determina qué es y qué no es el arte, o bien si algo es o no arte (Trías, 2001). Pero aquí tampoco parece haberse centrado la estética en la propiedad del criterio mismo, como sí lo ha hecho con la norma y con el juicio, sino que se ha preguntado más bien cómo se dirigen un tipo de criterios a la discriminación de lo artístico. Se ha preocupado por los modos de ese *criterio estético*, pero, salvo en casos como los de Stanley Cavell (1999) o Yves Michaud (2002), no por la naturaleza o cualidad del mismo.

En el *criterio estético* la teoría estética avanza hacia la ontología del arte, qué significa *ser* arte (Danto, 2013: 24); o bien hacia los factores que nos llevan a discernir o discriminar los objetos artísticos de los que no lo son –que sería una cuestión más bien epistemológica, como reconoce Danto (ibid.)–; esto es lo que hace Croce cuando afirma que el criterio supremo para distinguir la verdadera obra de arte de la falsa lo dan varios elementos entre los que se hallaría el sentimiento del artista (Croce, 1908: 331); con el *criterio estético* también se señalan los elementos que enmarcan nuestras experiencias artísticas (Dewey, 2008). En todos estos casos la pregunta por el criterio queda atrás.

También en la tradición analítica de la estética el extenso interés por el criterio se ha dado bajo la forma de interrogaciones del tipo *¿cuáles* son los criterios que intervienen en la identificación o en la valoración de los objetos artísticos?, o *¿cómo* operan esos criterios?, pero pocas veces se pregunta esta tradición por *qué* sea el criterio mismo, y, cuando lo ha hecho, se ha referido al *criterio estético*, no al *criterio artístico* (ahora trataré esta diferencia). En un autor como Wollheim en el que el criterio está muy presente –habla Wollheim de criterio “de identidad”, “utilitarista”, “de expresividad”, “de corrección” (2019), o de “criterios mínimos” (1965)–, lo que está en juego es aquello hacia donde se dirige el criterio, no el criterio mismo, que resulta ser algo así como una herramienta transparente. El mismo Danto critica a Wollheim la confianza en esos “criterios mínimos” que servirían para distinguir el arte de la realidad, tanto por seguir el modelo filosófico tradicional, según el cual tener un concepto significaba poseer criterios para reconocer sus ejemplos (2005), como por incurrir en una petición de principio (2013: 143-144).

Incluso en el caso de Stanley Cavell, que amplía en el ámbito estético la noción wittgensteiniana de criterio, o en el de Yves Michaud, que se ha interesado directamente por “lo que son los criterios estéticos y cómo operan en el seno de los juegos de lenguaje estéticos” (2002: 13) para, a partir de ahí, plantear “la cuestión de la realidad que se puede otorgar a esos criterios” (ibid.), las pesquisas se dirigen principalmente a los criterios asociados al valor del arte o a su identificación, es decir, a los *criterios estéticos*, no al amplio arco de los criterios que intervienen en las decisiones creativas o críticas, que no pertenecen necesari-

riamente ni al registro determinativo (qué sea arte o que algo sea arte) ni al axiológico (cuál sea el valor del arte o qué valor de arte posee un objeto). Por eso aquí nos dedicaremos más a los *criterios artísticos* –asociados a la práctica creativa, ya la ejerza el artista o el crítico– que a aquellos *criterios estéticos* –criterios de discriminación del arte y de sus valores–. Es decir, abordaré ese tipo de pautas y formulaciones que están relacionadas con elecciones significativas, formales, funcionales, etc. y que intervienen a la hora de juzgar una acción creativa a realizar o ya realizada; no trataré los criterios de identificación y definición o de cualidad, por lo general más claramente útiles para la estética y las políticas y discursos museísticos. En todo caso, aunque los análisis de Cavell y Michaud sigan dirigiéndose a los criterios estéticos y no a los artísticos, algunas de sus observaciones son aplicables a los criterios propiamente creativos o productivos.

Soy consciente de que, desde planteamientos como el de Michaud, se podría criticar esta separación entre criterios estéticos y artísticos señalando que ambos apuntan a dimensiones que están entrelazadas. Es cierto. Las apreciaciones acerca de qué sea arte o no pueden estar íntimamente asociadas a elecciones del tipo “voy a usar (el crítico diría: ha usado) el blanco y el negro sin gradaciones”. Al menos los dos son “juegos del lenguaje” conectados en una comunidad amplia, porque esas elecciones se producen en un contexto que ya está formado o al menos intervenido por los juegos del lenguaje o el universo de discurso del arte/no arte. Pero también es cierto que un diseñador gráfico, por ejemplo, puede realizar esa misma elección del blanco y el negro sin pertenecer a la comunidad que es sensible a la diferenciación y apreciación de “lo artístico”. Muchos creadores que producen objetos y acciones que cumplirían con las cualidades propias de los objetos de arte contemporáneo, no se identifican ellos mismos como artistas y operan al margen de los criterios de identidad y valor propios de la crítica contemporánea.

Además, los criterios que pueden intervenir en la elección creativa del blanco y el negro, y en la fórmula “voy a usar el blanco y el negro puros”, por seguir con el ejemplo anterior, podrían pertenecer a juegos del lenguaje igualmente distintos: Malevich podría haber dicho “voy a usarlo acudiendo a la reducción suprema del color” (criterios de exploración intra-artística, de experimentación, políticos, de conciencia revolucionaria); Coco Chanel, buscando “la perfecta armonía” (criterios de belleza moderna, de transformación de la identidad femenina); Franz Kline diría quizás: “lo uso con referencia a la caligrafía china y sus valores, que traigo a mi espacio personal” (criterios terapéuticos, identitarios, explorativos, de contexto neoexpresionista); Müller-Brockmann se proponía “favorecer una percepción gestáltica” (criterios perceptivos, criterios gráficos, criterios estructurales); y Art Spiegelmann bien podría haberse dicho: “blanco y negro sin matices para introducir connotaciones estéticas del expresionismo alemán en un estilo más bien naif” (criterios significativos, de paradoja estilística, de inhibición afectiva). Podemos entrever aquí *criterios artísticos* muy distintos y de muy diferente cualidad y, ciertamente, todos ellos están en conexión con *criterios estéticos*, con aquellos que intentan demarcar y reconocer lo que sea arte, aunque es-

tos últimos son igualmente diversos. Estos ejemplos se ajustan al pluralismo estético que defiende Michaud y, en general, a cualquier visión pluralista de influencia wittgensteiniana, pero, como he dicho, aquí no interesan las discriminaciones de identidad o cualidad de lo artístico, que poseen en todo caso un rasgo de "dominación cultural" (Michaud, 2002: 77), sino la diversidad de criterios artísticos que pueden actuar en la proyección y producción creativas.

Sea como fuere, estén conectados los *criterios estéticos* y los *criterios artísticos* de una manera o de otra, tal asunto no debería impedir que se plantee una caracterización del *criterio artístico*.

Esta caracterización serviría principalmente para entender la práctica artística y la práctica crítica: qué es aquello que interviene cuando, improvisando un tema musical, elijo pasar del acorde de Do mayor a Fa mayor en lugar de a Sol mayor (criterios armónicos, criterios melódicos, significativos, etc.); qué me sirve para decantarme por la alineación lateral en lugar de justificada mientras maqueto un texto (criterios formales, comunicativos, etc.); qué aplico cuando juzgo que el interior del Guggenheim de Nueva York en el episodio "The Order" del *Ciclo Cremaster* de Matthew Barney es una alegoría (criterios de crítica cultural del tipo niveles de cultura, criterios de la Teoría Crítica, etc.). Generalmente, la inquietud que podría llevar a preguntarse qué son estos criterios y cómo operan se ha saldado, bien con una referencia al improductivo emblema de la creatividad, bien entendiendo que lo que ahí está en juego no es más que un conjunto de "recursos". Es evidente, sin embargo, que artistas que han demostrado poseer una gran "creatividad" y tener a la mano muchos "recursos" no siempre se manejan de forma clara con sus criterios (los hay también del tipo inverso, evidentemente).

En resumen, cuando la reflexión estética se ha acercado al criterio lo ha hecho asumiéndolo como herramienta de distinción, distinción que, como dice Michaud, permite elecciones, evaluaciones y apreciaciones (2002: 42). El enfoque estético se ha planteado en términos generalmente epistemológicos, y ontológicos en aquellos que se reconocen esencialistas, como el propio Danto. Esto tiene que ver en parte con el hecho de que, en la tradición filosófica, lo que se ha entendido principalmente por criterio es el criterio de verdad, asunto de la criteriología o de la epistemología, desde Sexto Empírico pasando por la tradición escolástica, las revisiones de Wittgenstein (2010) y Goodman (1977, 1990) hasta su recuperación por parte de Roderick Chisholm y Nicholas Rescher (McCain, 2014). Chisholm (1973: 1) llegó a situar el problema del criterio como "uno de los problemas de filosofía más importantes y uno de los más difíciles". Así, la definición usual en filosofía suele estar asociada a la verdad: "Por 'criterio' se entiende generalmente el signo, marca, característica o nota mediante la cual algo es reconocido como verdadero." (Ferrater Mora, 2010: 735). La conocida obra de Jaime Balmes *El criterio* proyectaba esta relevancia epistemológica hacia la educación: "el arte de pensar bien no se aprende tanto con reglas como con modelos" (1914: 12). Este predominio del sentido epistemológico pudo dificultar también

que el pensamiento estético moderno viera en el criterio artístico un elemento particular al que dirigir su análisis, y el que, en la estética contemporánea, el criterio se ciña casi siempre al hecho de distinguir, identificar y definir, es decir, al criterio estético.

Más allá del criterio estético y del criterio de verdad, el criterio es “en un sentido amplio, cualquier base o medio para juzgar o definir una cosa por alguna de sus cualidades.” (Leidecker, 1969: 85). Es decir, una pauta que se toma para identificar, distinguir, elegir o juzgar; es, por tanto, un elemento del conocimiento destinado a una aplicación, un conocimiento aplicado. En el caso del criterio artístico, que es lo que pretendo caracterizar, cabe preguntarse por su especificidad dentro del régimen general de los criterios, especificidad que ha de hallarse tanto en el modo de conocimiento como en el modo de aplicación del criterio. En el arte ambos modos están unidos a la elección y al juicio, como vamos a ver.

Es preciso también, antes de avanzar, declarar una decisión metodológica ya apuntada: bajo el emblema “criterio artístico” se engloban tanto el criterio usado por el artista, como el manejado por el crítico, es decir, tanto el destinado a la creación o la producción artística, como el empleado para describir, definir, interpretar o evaluar las acciones artísticas. Y esto por una razón: ambos pueden ser considerados como articulaciones de elecciones y juicios.

2. LA CONEXIÓN ETIMOLÓGICA ENTRE CRITERIO Y CRÍTICA

También para la crítica de arte el criterio ha permanecido como herramienta impensada, quizá también por evidente. Según Dewey, “[...] el criterio es precisamente lo que muchos críticos no enuncian y aparentemente no advierten.” (2008: 362)

Los términos *criterio* y *crítica* no solo comparten la misma raíz etimológica (*κρίνειν, κριτικός, κριτήριο*), sino que hacen referencia a realidades íntimamente asociadas: la persona que ejerce la crítica de manera profesional tiene a la mano criterios, los establece incluso, los aplica, los destituye, los jerarquiza, los combina, los ignora. De ella se espera, no solamente que tenga conocimiento y sensibilidad, sino que “tenga criterio”. El acopio de saber no garantiza ese criterio, tampoco una especial sensibilidad o un gusto cultivado. Lo caracteriza precisamente la capacidad para asociar ideas o valores a un contexto. Es ante todo una habilidad relacional, un modo de cognición aplicada, podríamos decir. El criterio no reside en el crítico o en el artista de la manera en que parece hacerlo una idea o una creencia, de ahí que “tener criterio” no signifique tener reglas o principios, sino más bien saber aplicar pautas de conveniencia y oportunidad.

En el caso del arte, la etimología nos muestra la semejanza y la conexión existente entre las decisiones creativas y los juicios críticos: ambos suponen la presencia de criterios, aunque estos no lleguen a ser formulados de manera explícita. Las elecciones y los juicios, sean creativos, receptivos o críticos, están unidos siempre a este tercer factor, el criterio, que articula junto a aquellos la

experiencia artística y la experiencia estética.

El mismo verbo *κρίνειν* contiene en sus acepciones originales esa relación entre juicios y elecciones: *κρίνειν* significa decidir, separar, juzgar (Corominas, 1967). A simple vista, parecería que el creador realiza elecciones y que el crítico emite juicios, dos de las acepciones básicas del término, pero, visto con algo más de profundidad, es fácil notar que tanto creadores como críticos articulan elecciones y juicios. En esta articulación interviene también el criterio:

[1] Un juicio crítico, especializado o no, supone la inclusión, con elección consciente o sin ella, de criterios.

[2] Una elección creativa implica la emisión de un juicio, formulado o no, que se basa en la intervención de un criterio.

[3] Un criterio, a su vez, tiene la forma de un juicio que se ofrece a elección.

Los criterios implicados en el ámbito artístico están vinculados, tanto al hecho de decidir, de discernir y elegir, propio de la creación artística, como al hecho de juzgar por parte del crítico o del receptor². Ambos, las decisiones creativas y los juicios críticos, tienen la forma de juicio y pueden ser enunciados. A su vez, estos juicios hacen uso de criterios.

La relación entre elección, juicio y criterio implica, por ello, un complejo juego triádico en el que no es fácil determinar el orden de la secuencia, puesto que los tres elementos guardan una relación de interdependencia lógica y efectiva.

De entrada, antes de dar con una caracterización más exacta, podemos apreciar que el criterio se presenta como una regla que sirve para tomar decisiones creativas y emitir juicios críticos, para producir juicios en todo caso, pero es una regla que se ofrece a una voluntad, que no se da como norma establecida sino como objeto de elección. A simple vista, el criterio parece ser algo así como una regla que compone un juicio o un juicio que adquiere la forma de una regla, pero interviniendo la voluntad en un contexto específico. Trataremos más adelante esta relación entre el criterio, la regla y el juicio.

² Se considera evidentemente el carácter creativo –y artístico– de la crítica de arte, recogido por Wilde en *El crítico como artista*: “En realidad, yo llamaría a la crítica una creación dentro de una creación. [...] Es más, yo diría que la crítica más valiosa, siendo la forma más pura de la impresión personal, es a su manera más creativa que la creación, ya que hace menos referencia a cualquier estándar externo a sí misma, y es de hecho su propia razón de existir, y, como dirían los griegos, un fin en sí misma y para sí misma.” (2002: 123)

3. LA AUSENCIA DEL INTERÉS POR EL CRITERIO EN EL CONTEXTO DE EMERGENCIA DE LOS CRITERIOS

Esto último nos remite inevitablemente a Kant. La conexión *criterio-elección-juicio*, o *criterio-regla-juicio*, parece ajustarse a la estructura de las tres Críticas, pero no es así: en Kant la relación que se establece es más bien la de *concepto-elección-juicio*, o *concepto a priori-imperativo-juicio*. En el pensamiento kantiano, los conceptos, como elementos y objetos de la razón y del entendimiento, guardan distancia con el juicio estético. En cambio, el criterio, como hemos adelantado, contiene ya un tipo de relación necesaria entre la regla y el juicio, y entre el juicio y la elección. Como elemento implicado en la experiencia estética y artística, está ya imbuido de aquellas cualidades que para Kant definían los conceptos de la razón teórica, y también de las que caracterizaban las reglas de la razón práctica.

El criterio no es útil en el idealismo trascendental porque muestra una indisociable conexión entre lo universal y lo particular, lo trascendental y lo empírico, el entendimiento y la voluntad, y esta conexión parece desmontar de entrada toda construcción dialéctica. En el ámbito estético interviene como un factor que pone en diálogo la facultad de conocer y la voluntad, sin ser él mismo propiamente ni un concepto, ni una regla.

La ausencia del criterio en la estética kantiana contrasta con la emergencia de los criterios en la nueva crítica de arte. Propiamente, la crítica de arte existe desde el momento en que el juicio del individuo adquiere sentido y valor más allá de las normas de la tradición y las academias. Existe igualmente desde el momento en el que se empieza a generalizar el nuevo fenómeno de la opinión pública y sus medios. Pero también desde que los criterios artísticos son determinables, es decir, aislables y expresables. Es, precisamente, en el momento en que se pone en crisis la ley del arte, el canon, cuando la regla implicada en la creación y en la recepción empieza a revelar su forma de juicio, de enunciado, y su aplicabilidad según factores de conveniencia.

En el mismo contexto histórico en el que la crítica se convierte en una disciplina específica, el criterio artístico –tanto el que sirve para tomar decisiones creativas como para juzgarlas–, empieza a hacerse visible como elemento de la experiencia artística y estética. Pero, como ya hemos visto, hay razones para que, aun siendo notoria esa emergencia y esa proliferación, el criterio no constituya un objeto clave de la nueva especulación.

Por otra parte, el nacimiento de la estética moderna es simultáneo a la consolidación de la ideología del gusto y esto afecta también al desplazamiento del interés por el criterio. El problema del gusto, central en el pensamiento estético del siglo XVIII, se hace patente al tiempo que se asienta y se extiende la nueva doctrina burguesa del gusto como manifestación de la libertad del individuo. El juicio de gusto, teórica e ideológicamente, es ante todo confirmación de la li-

bertad individual, y goza, por tanto, de gran aceptación en ese contexto. El criterio, por su parte, ata esa libertad a una pauta, y por tal razón no alcanza el carácter de emblema que sí adquiere el gusto en tal teoría y en tal ideología. El criterio es la manera en que la antigua norma se orienta hacia la subjetividad, guardando algo de aquella. En resumen, La primacía del problema del gusto en el nacimiento de la Estética y la manera en que la sensibilidad burguesa ha gestionado el ejercicio del gusto explican cómo este ha usurpado el lugar que bien podría haber ocupado el criterio.

Es evidente que aquella ideología pervive, aunque ya no sea reconocida como burguesa. Ahora como entonces, el ejercicio del gusto y sus juicios se desenvuelve en un régimen simbólico y efectivo de libertad del sujeto. Se ha asimilado que tal ejercicio del gusto es manifestación de la libertad del individuo, pero se ignora que, como los criterios intervienen siempre, en la medida en que el sujeto no es consciente de su existencia, en la medida en que no es dueño de los criterios que maneja, no es propiamente libre y su gusto responde más bien al régimen, sistema o instancia en los que el individuo se inscribe.

La persistente referencia al gusto personal, a su soberanía, pertenece a una ideología que cubre con un simulacro de libertad lo que sería quizá un modo más efectivo de esta: el dominio y el control sobre los criterios. A pesar de su vocación política y educadora, la estética ilustrada e idealista contribuyó a un ideal de libertad en el que se anteponía el ejercicio libre del gusto al conocimiento y la conciencia crítica de los criterios implicados. El criterio no encajaba en su proyecto de emancipación, posiblemente por no percibirse como separado de la norma.

Por su parte, el *buen gusto* reformulado en la sensibilidad burguesa supone una nueva normativización dentro del registro del gusto libre que encubre la acción del criterio desplazándola hacia su territorio simbólico. Se confía en que es posible educar el gusto, pero rara vez esto se entiende como un educar en criterios. Esta educación en criterios, claro está, no estaría destinada a definir y promover el *buen criterio*, sino a favorecer la conciencia de la naturaleza y el funcionamiento de los criterios. Ser libre no significaría por tanto tener la posibilidad de emitir juicios de gusto, sino más bien dominar los criterios que inevitablemente intervienen en tales juicios.

Podría decirse, por tanto, que en el momento del nacimiento de la crítica moderna no se percibe lo que en el criterio hay de decisión, de voluntad. Es el gusto lo que constata la acción libre del individuo y la consistencia de la subjetividad. El criterio no se advierte como algo separado de la regla, del valor o del principio. No se aprecia todavía suficientemente lo que en él hay de elección y, sobre todo, no se considera lo que en él hay de juicio. Se habla de la forma de juicio que atañe al gusto, pero no de la que posee el criterio. En el criterio esta forma de juicio, que analizaremos después, es a fin de cuentas una formulación lingüística. Podemos decir que el lenguaje es más determinante en el juicio-criterio que en el juicio-gusto, en el sentido de que en este último el peso cae del

lado del gusto, aunque explicar esto excede nuestro cometido ahora.

Diderot consideraba que uno de los problemas fundamentales de la estética y de la crítica era la misma terminología artística:

Sería, pues, de desear que un buen lógico, familiarizado con las artes, acometiera los elementos de la *gramática de las artes*. Su primer paso sería fijar el valor de los correlativos: grande, grueso, medio, delgado, denso, débil, pequeño, ligero, pesado, etc. (2005: 33)

No es fácil pensar el arte cuando el lenguaje parece haberse quedado *atrás*. En efecto, uno de los principales problemas de la crítica de arte en su nacimiento es la extensión que ya por entonces había cobrado la poética de lo inefable o de lo inexpresable, reflejada no obstante en nuevos modos de decir que expresaban esa “insuficiencia” del lenguaje: el *je ne sais quoi*, el *piquant* del mismo Diderot, etc. Un análisis wittgensteiniano se apresuraría a afirmar que tal inefabilidad era constitutiva de aquel juego del lenguaje, y tal cosa es cierta, pero lo que resulta claro es que tales modos de decir y no decir dificultaban un acceso consciente al criterio.

La comprensión lingüística del criterio que llevarían a cabo Wittgenstein, Cavell o Michaud es conveniente porque ayuda a entender lo que en el criterio hay de formulable. No obstante, la teoría de los “juegos del lenguaje” desarrollada por ellos limita su análisis a la adquisición o a la expresión del criterio estético, pero cabría preguntarse si tal teoría sirve para el criterio artístico, para el aplicado en las elecciones creativas y críticas que aquí nos interesan.

4. EL CRITERIO ARTÍSTICO, ENTRE LA REGLA Y EL JUICIO

Como hemos visto, el criterio artístico guarda siempre una relación con la regla y con el juicio.

Con la *regla*, en tanto que hace intervenir una pauta o él mismo se recibe como algo parecido a una norma. El criterio artístico, a diferencia del de verdad, no es un requisito lógico, una condición necesaria para formar parte de una clasificación o una selección. No es una ley que se aplica para generar una serie. No es un medio para conocer la verdad, ni una herramienta de discernimiento. Es distinto de los criterios de tipo lógico porque su asunto no es lo verdadero, ni tiene que ver directamente con la identificación de un objeto o cualidad.

El criterio artístico en la creación apunta a otras direcciones distintas de la verdad: apunta a lo conveniente, lo interesante, lo correcto, etc., porque es *aplicativo*, cobra sentido en el contexto al que se destina, la situación creativa o la obra de arte. Cuando el artista convoca un criterio o simplemente lo ejerce, no lo comprende como algo completamente realizado, sino más bien como una instrucción que ha de ser actualizada y administrada a un objeto en un acto creati-

vo. Por eso los criterios son más evidentes en las *artes del proyecto* –en la arquitectura, el diseño industrial, gráfico, etc.–, que usualmente toman más conciencia de la aplicabilidad de los esquemas y, además, acostumbran a relacionar los principios estéticos con criterios principalmente funcionales.

El criterio artístico supone también un tipo de conocimiento abierto a una elección, a un acto de la voluntad, algo que no sucede necesariamente con los criterios de verdad, que en caso de dirigirse a la voluntad lo hacen en el terreno de lo ético, no de lo estético.

El criterio artístico implica una regla, pero una *regla operativa*, relacionada con lo que hay que hacer o lo que debía haberse hecho desde un punto de vista estético, creativo, productivo o artístico. Tanto si está asociado a una elección creativa como a un juicio crítico, el criterio tiene una vocación operativa, es práctico. Esta regla, además, no es enteramente normativa, guarda siempre una especie de estatuto compartido, porque se ofrece como alternativa a otras reglas y se presenta como objeto de elección.

El criterio es una regla asociada a un acto de la voluntad, a una decisión, a una elección. En él, ambos aspectos son indisociables, de tal modo que lo regulativo o normativo no se da como algo formado y autónomo, sino que únicamente adquiere su carácter en dicho acto de voluntad. Su ley (*nomos*) no es independiente de la voluntad que la convoca.

Por otra parte, a diferencia de la regla, el criterio solo cobra sentido en la experiencia. Dewey fue más lejos entendiendo que los criterios artísticos, no solo están asociados a la experiencia, sino que toman forma como modos de comprensión de esa misma experiencia:

Si no hay estándares para las obras de arte y, por lo tanto, para la crítica (en el sentido en que hay estándares para la medición), hay, sin embargo, criterios de juicio, de manera que la crítica no cae en el terreno del mero impresionismo. [...] No obstante, tales criterios no son reglas o prescripciones, sino el resultado de una aspiración a descubrir lo que es una obra de arte en la experiencia: el tipo de experiencia que la constituye. (2008: 349)

Dewey centra su interés en los criterios aplicados en la crítica, no en la creación, aunque entiende que la labor del crítico es actualizar en el lector el proceso de producción del artista (Leddy 2019), lo que implicaría en cierto modo que el crítico no solo haría intervenir sus criterios, sino que reconstruiría también los criterios manejados por el artista.

Por su parte, Yves Michaud insiste en que los criterios (estéticos) no alcanzan el grado de universalidad que sí concedemos a los principios:

Efectivamente, hay criterios estéticos. Al principio son siempre locales y relativos. Son la condición de la comunicación en torno a ciertas obras y actividades: sea la pintura de Chardin, el rap neoyorquino, la belleza del caballo español, la

música repetitiva, los readymades duchampianos, la cocina caribeña o lo que quiera que sea el objeto de apreciación. Ahora bien, si se buscan criterios absolutos y universales, se puede estar seguro: no se encontrarán y no merece la pena desconsolarse por ello. (2002: 79)

Con todo, también en el criterio podemos dar con la huella de aquella pretensión de universalidad que Hume o Kant apreciaron en los juicios de gusto. Su operatividad y su aplicabilidad no llegan a anular completamente la acción de la norma con la que se vinculan. Se establece así una especial relación entre la universalidad de la que presumen los principios, reglas y valores artísticos y la manera particular y subjetiva en que estos son dados en el criterio.

La aportación de Sibley incide en la manera en que la subjetividad se relaciona con los principios artísticos en el ejercicio del criterio, considerando además que los principios o propiedades a los que apelamos en la crítica suelen ser inherentemente positivos, como la gracia, el equilibrio, la intensidad dramática o la comicidad (Shelley, 2017):

He argumentado en otra parte que no hay reglas seguras por las cuales, refiriéndonos a las cualidades neutrales y no estéticas de las cosas, uno pueda inferir que algo es equilibrado, trágico, cómico, alegre, etc. Uno tiene que mirar y ver. Aquí, igualmente, en un nivel diferente, estoy diciendo que no hay reglas o procedimientos mecánicos infalibles para decidir qué cualidades son defectos reales en la obra; uno tiene que juzgar por uno mismo. (Sibley, 2001: 107-108)

Tomar una propiedad como intrínsecamente positiva no implica asumir que cualquier obra que la posea sea mejor, sino simplemente que su atribución implica un valor. El principio y el valor positivos, por tanto, no garantizan con su aplicación que una acción artística sea buena, es la aplicación, el criterio, lo que determina el carácter positivo, podríamos decir llevando el planteamiento de Sibley más allá.

Además, así como los principios parecen darse simbólicamente como formas estables más allá de lo particular, los criterios son modos de selección y aplicación de tales supuestas estabilidades. No se establecen completamente porque están siempre vinculados al contexto al que se aplican, se mueven por tanto entre la generalidad y la particularidad y de esa tensión extraen su carácter.

Otra diferencia entre las reglas, principios o valores artísticos y los criterios es que estos pueden hacer un uso diverso de aquellos. En tanto que modo de aplicación o dimensión aplicativa de los principios, el criterio hace siempre un tratamiento particular de tales principios, hasta el punto de poder habilitarlos, no solo en su sentido positivo, como destaca Sibley, sino también negativo, como sucede cuando se usan criterios del tipo de la ironía o el contraste. De esta for-

ma, en una pieza como el Concierto para Fagot en Re menor RV 481 de Vivaldi podemos reconocer los principios característicos de la música barroca, así como sus valores originarios o el valor de música docta que se le ha conferido en la cultura contemporánea. Tales principios y tales valores los reconocemos en el uso que Pasolini hace de ella en *Mamma Roma* (1962), pero apreciamos también el criterio bajo el que el cineasta los convoca: el del contraste patético. El orden y la sublimidad de la pieza de Vivaldi asimilados por una comunidad cultural como la nuestra entran en colisión con la trivialidad de la escena y la vida insustancial de los suburbios de Roma, igualmente comprensible por nuestra comunidad cultural. Porque apreciamos los principios y valores advertimos también la manera en que Pasolini los aplica, esa manera es el criterio.

Los criterios, por tanto, establecen con las reglas y los principios artísticos una relación de aplicación, pero también de validación. Comprueban en el terreno de lo fáctico la oportunidad, la conveniencia o la actualidad de aquellos. Los criterios conforman la *pragmática de los principios y los valores*, estos no pueden consolidarse si no es a través del ejercicio de los criterios, y su vigencia o su agotamiento dependerá de la manera en que se apliquen los criterios y de cómo se transformen los contextos en los que estos intervienen.

La lectura que Cavell hace de la idea de criterio de Wittgenstein va en esta línea. Por una parte, existe una clara diferencia entre la norma y el criterio:

Tanto los criterios como las normas [*standards*] son, o los medios por los cuales, o los términos en los que un grupo determinado juzga, selecciona o evalúa el valor o la pertenencia a algún estatuto especial; pero mientras los criterios determinan, podríamos decir, si un objeto es (en general) del tipo correcto, o si no es un candidato relevante en absoluto, lo que hacen las normas es discriminar el grado en que un candidato satisface esos criterios. (1999: 11)

Pero, por otra parte, piensa Cavell que entre el criterio y la norma se da una relación de interdependencia circular, de tal forma que el valor estético – recordemos que es del criterio estético de lo que se habla, no del artístico – no sería más absoluto que los criterios con los que se relaciona, y, como parafrasea Michaud, “[...] vale lo que valen los criterios que permiten la comunicación entre quienes comparten el juego de lenguaje y la estética localizada en cuestión.” (2002: 65)

Ahora bien, los criterios no solo someten los principios artísticos a una constante comprobación, ellos mismos son objeto de enjuiciamiento y validación. Al operar en el ámbito de lo particular y lo productivo se entregan a las condiciones experimentales que rigen la facticidad. Además, este enjuiciamiento se inicia en el mismo juicio que da forma enunciativa y actual al criterio. Esa autoevaluación de los criterios en cada juicio no significa, sin embargo, que se mantengan siempre en un estado consciente de autoexamen: el criterio del contraste patético de *Mamma Roma*, por ejemplo, ha terminado cristalizando como mero

cliché en el cine actual, y aunque siga operando como criterio artístico en Scorsese o en los Coen, por citar algunos casos, ha perdido parte de su carácter auto-evaluativo. Es lo que sucede cuando los criterios dan paso a las fórmulas, cuando las decisiones creativas o críticas desligan el principio artístico del contexto particular, cuando se ensancha la separación entre la pauta y su aplicación. El criterio es principalmente una mediación, entre lo fijado y lo por realizar, entre lo general y lo particular. Permanece siempre ahí, entre la regla y la acción artística o crítica, porque es el modo de articulación que asocia las generalidades del arte a sus particularidades.

En relación a la regla aparece también la cuestión histórica. No me refiero al carácter percedero de las reglas, normas o principios, sino al hecho de que el arte es desde la modernidad “historia del arte”, o si se quiere historia de las imágenes, de las formas, o de los modos de intercambio cultural. Esto puede entenderse de tres maneras: según la primera, la idea de arte nace al tiempo en que nace la idea de historia del arte; en la segunda, la historia del arte va a manejar desde entonces los términos estéticos junto a la crítica; para la tercera, la identificación entre arte e historia del arte se lleva a cabo en la estética hegeliana y se desarrolla en la visión modernista. En ninguno de estos tres sentidos de la historicidad del arte puede encontrarse una relativización de los principios artísticos. Lo que se produce más bien es un viraje de todos los elementos artísticos hacia su autorreferencialidad, que puede darse desde entonces de manera velada o manifiesta. Sobre todo en el caso de la tercera, lejos de contribuir a una accidentalización de la norma, tanto la estética hegeliana como el *modernism* asumieron el carácter lógico y necesario de las derivaciones artísticas dominantes, de tal forma que el “progreso artístico” forzó la búsqueda de un criterio “objetivo”, como ha señalado Olga Hazan (1999: 48).

Cualquiera de los tres sentidos, no obstante, supone una mayor presencia del saber histórico en los criterios artísticos, si bien, como indicó Bourdieu, este saber no deja de ser algo difuso:

Todo parece indicar que, incluso en los especialistas, los criterios de pertinencia que definen las propiedades estilísticas de las obras-testigos permanecen casi siempre en estado implícito y que las taxonomías estéticas implícitamente utilizadas para distinguir, clasificar y ordenar las obras de arte jamás tienen el rigor que a veces intentan adjudicarles las teorías estéticas. (Bourdieu, 2016: 58)

Los criterios estéticos tampoco escapan a esa historicidad, como defendía Adorno: “La tendencia histórica llega hasta muy adentro de los criterios estéticos. Así, ella es quien decide si alguien es un manierista.” (2004: 553). No obstante, en el caso de los criterios artísticos la conciencia de historicidad es inherente, porque quien crea sabe que el criterio está asociado a un contexto particular que es manifiestamente cambiante.

Estas son algunas consideraciones que nos acercan a la manera en que el

criterio se vincula a la *regla*. En cuanto a su relación con el *juicio*, el criterio se da como discernimiento bajo la forma de un dictamen. Es una sentencia formulable, enunciable, que, sin necesidad de ser expresada, se consume en su objetivo: la acción artística o crítica. El juicio es el acto y la forma del criterio: puede ser acto como acto de la voluntad, acto de habla, acto creativo, acto comunicativo, etc.; y es la forma, más o menos definida, que toma el criterio.

No se trata aquí del Juicio (*Urteilskraft*), de la “facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal” (Kant, KU AA5, 179 [105]), de la facultad de discernimiento, si se quiere. Con juicio hacemos referencia a la forma y al acto particulares del criterio.

En la experiencia creativa el criterio procede muchas veces de juicios que se han asentado como fórmulas o enunciados y a los que se ha concedido la forma de regla operativa. A su vez, el criterio, una vez actualizado, una vez convocado y aplicado, parece constituirse como un nuevo enunciado y es la base para otros juicios. Los criterios artísticos viven, podríamos decir, en cada juicio, y lo hacen remitiendo a algo precedente, pero también instalándose en un acto y una forma nuevos. Los actos y formas enjuiciativos, siendo eventuales, constituyen la manera en que nos familiarizamos con los criterios y por los que los reconocemos como diferentes a las reglas o normas.

Podemos encontrarnos con un juicio del tipo “la representación del agua aporta sensación de frescura”. Este juicio da forma a un criterio bastante generalizado dentro de la creación artística por el que la impresión del agua –sonora o visual, natural o estilizada– generaría una sensación más general de frescor. Así, respecto del primer verso del *Soneto a la rosa* de Espronceda –“Fresca, lozana, pura y olorosa”– podemos juzgar que “la aliteración de consonantes líquidas produce sensación de frescor y juventud”. De la pintura *A Bigger Splash* (1967) de David Hockney, en la que vemos una gran salpicadura en la superficie de una piscina, dice Estrella de Diego que “sentimos las gotas sobre el objetivo de nuestra retina” (1999: 59). En la partitura de *Rain Tree* Takemitsu da la indicación de “improvisar con los crócalos suave e irregularmente como gotas de lluvia que caen de las hojas”. Aunque solo el que habla del soneto de Espronceda refiere la sensación de frescor, en los tres últimos enunciados se juzga que la referencia al agua produce sensaciones, de esta manera se vinculan al primer juicio, más general.

En los ejemplos anteriores es difícil señalar en qué medida los tres juicios particulares se deducen del primer juicio genérico, o si son más bien este tipo de juicios concretos los que han ido generando el primero. Como señalaba Cavell respecto del criterio y la norma, también entre el criterio y el juicio podemos hallar una relación de interdependencia circular. Tanto en relación a la norma como al juicio es posible hablar de un *ciclo del criterio*. Las decisiones creativas particulares se dan en un contexto en el que los criterios son reconocibles, pero, a su vez, los criterios se constituyen en el ejercicio de tales decisiones. No puede haber creatividad sin criterio, otra cosa bien distinta es que tales criterios sean de

una cualidad o de otra y que, por tanto, tal creatividad posea una cualidad u otra. Aquí es donde los *criterios estéticos* intervienen para discriminar el valor de los *criterios artísticos*.

Además, no es lo mismo guiarse por criterios en la creación sin tomar conciencia de estos, que crear sopesando los diferentes criterios a la mano. Una teoría de la creatividad basada en esta caracterización del criterio entendería que, en propiedad, crear es articular criterios. Y esto sin necesidad de abrazar una lógica de la creación como la que aplicó Poe en su conocida *Filosofía de la composición* (2001). La implicación de los criterios no lleva a la creación a un estado de hiperconciencia y control ajeno a la acción de la intuición y el inconsciente.

Para el juicio artístico la elección puede estar motivada por la expresión, la comunicación, la acción, la necesidad, la oportunidad, la funcionalidad, pero también por la divagación, la distracción o el recreo. Desde el punto de vista de la estética suelen primarse motivaciones que tienen más que ver con la recepción privilegiada del filósofo (el artista quiere decir algo, el artista comunica algo), pero lo cierto es que quien crea, proyecta o produce, se entrega muchas veces a la obsesión, al diálogo con el azar, o se abandona al juego formal o material, incluso a la ensoñación –“Y precisamente toda gran ensoñación es, en nuestro interior, un nacimiento”, dice Bachelard (2006: 321)–. Hasta los artistas más metódicos están acostumbrados a conceder un margen al hallazgo y a la serendipia.

La aplicación de los criterios artísticos no implica un control directamente consciente, como si la intervención del criterio fuera previa a toda acción, el juicio surge muchas veces para validar lo ocurrido como hallazgo o invalidarlo como improcedente. En todo caso, la filosofía no ha valorado siempre como positiva la distracción –Krause criticaba, siguiendo a Hegel, al “artista distraído” (1871: 17)–. Pareciera que el resultado de la distracción o el azar, aun siendo igualmente significativo, perdiera parte de su carácter comunicativo. Pero resulta claro que también en la distracción, la ensoñación o la obsesión, hay criterios, y estos no tienen que ser necesariamente criterios de “comunicación”.

CONCLUSIONES: UNA CARACTERIZACIÓN DEL CRITERIO ARTÍSTICO

Expuestas algunas consideraciones generales sobre el criterio artístico, especialmente aquellas en las que hemos abordado su presencia y su estatuto dentro del pensamiento estético moderno, así como esas otras relativas a su vinculación con la regla y el juicio, me dispongo a dar ahora una definición de criterio artístico y a presentar un breve análisis final de sus principales caracteres. Esta propuesta es consciente de que tal manera de atar el asunto tiene reminiscencias de estéticas canónicas y normativas, pero considera que tal asociación afecta solo a la forma expresiva que se utiliza a continuación.

El criterio artístico puede definirse como *la determinación de una regla*

operativa [a] presentada como objeto a la elección [b], que se da con forma de juicio en un acto de juicio [c], que tiene como referente juicios precedentes o procede de ellos [d], que una vez formulada como juicio posee la capacidad de aplicarse a su vez a otros juicios [e], pudiendo ser siempre objeto de enjuiciamiento [f], validándose o no en cada juicio en el que se aplica [g], estando su fórmula definida por las alternativas [h] y guardando relación con otros criterios.

A cada segmento de la definición le corresponde una cualidad general a la que podemos dar un nombre:

Al carácter de regla operativa podemos denominarlo [a] *operatividad del criterio*.

Al modo de presentarse como objeto para la voluntad lo llamamos [b] *objetualidad del criterio*.

A la manera de darse como forma y acto de juicio nos referiremos como [c] *formatividad del criterio*.

Porque toma como referente juicios precedentes o puede proceder de ellos hablamos de [d] *objetivación del criterio*.

Porque una vez formulado como juicio posee la capacidad de ser aplicado a otros juicios particulares, apreciamos la [e] *aplicabilidad del criterio*.

Ya que él mismo está sometido a juicio podemos dar con una [f] *enjuiciabilidad del criterio*.

Al hecho de que pueda validarse o no en cada aplicación lo llamamos [g] *validación del criterio*.

Por estar definido en parte por sus alternativas entendemos que existe una [h] *alternatividad del criterio*.

Y por guardar relación con otros criterios hablamos de [i] *conectividad del criterio*.

[a] operatividad del criterio

El criterio implica la disposición de una pauta en un contexto práctico que sirve de guía al artista o al crítico. Esta pauta no es invocada como una regla propiamente, porque no está dada como norma estable, sino como una operación por la que se convocan elementos, valores o principios, sean estos específicamente artísticos o no. Se trata por eso de una regla operativa, de una herramienta. Supone un tipo de cognición que relaciona elementos generales –con "vocación de universalidad"– con un contexto particular, y al revés. Usando la terminología kantiana, es capaz de pensar lo particular como contenido en lo universal, y también lo contrario. De ahí que, en esta operación, sea difícil discernir lo que procede deductivamente y lo que procede por inducción, porque la doble

direccionabilidad es constitutiva de su manera de desenvolverse.

A diferencia de la regla, de la norma o del principio, el criterio solo puede darse en la operación misma que vincula generalidades y contextos particulares, o unas particularidades a otras.

[b] objetualidad del criterio

Lo que caracteriza a esta regla operativa es el presentarse como objeto para la voluntad, es decir, el dirigirse inmediatamente a un acto de elección, a una decisión. La diferencia con una norma es que la norma no está determinada por la voluntad, es autónoma. En cambio, la regla operativa solo adquiere sentido como objeto de una elección que ha de aceptarla o rechazarla.

El criterio posee el aire de una *legalidad* porque se presenta como algo parecido a una regla, pero tal legalidad se somete enteramente a un acto de voluntad que le imprime una parte importante de su carácter. Así, el criterio artístico nunca se establece como ley o principio, es más bien aquello que se ofrece a una elección y necesita de ella para darse como criterio. Cuando un criterio se establece socialmente no hablamos ya propiamente de criterio, sino de valor o principio cuando es una generalización consciente, o bien de fórmula y cliché cuando tal generalización se da como planteada.

Ahora bien, como regla operativa, el criterio no es solamente objeto de elección, él mismo se ofrece y opera también como medio de la elección. Su finalidad es intervenir en una operación que excede su intervención, porque, evidentemente, el artista y el crítico se dirigen a una acción. Así, quien crea elige entre un criterio u otro (por ejemplo, pintura gestual como expresionista, o no gestual como no expresionista), pero, una vez opta por uno (pintura gestual como expresionista, por ejemplo), este criterio le permite elegir un elemento (color, formas, etc.) o una acción (pintura directa, goteo, etc.).

[c] formatividad del criterio

El juicio, como dictamen y enunciado, es la forma y el acto de esa regla operativa presentada como objeto a la elección, es decir, del criterio. Aunque este tiene siempre la forma aparente de *lo dado* y parece estar ahí, a la mano, en realidad no existe más que en un juicio que necesariamente une dos términos, siendo uno de ellos el contexto creativo particular. Los criterios no están conformados fuera de la forma y el acto del juicio. La idea que tenemos de los criterios como algo pre-existente y estable, como algo parecido a la norma, viene dada por la mera asociación de juicios particulares. El criterio no puede desprenderse completamente del contexto particular, de hacerlo, tendríamos que hablar de norma o principio artístico.

El criterio es *enunciable*, adquiere la configuración de una fórmula, de una

proposición. A pesar de ese carácter, no necesita ser formulado ni expresado de manera explícita, ni precisa ser convocado de manera consciente.

Por otra parte, cualquier aspecto *formulable* es susceptible de determinarse como criterio, esto quiere decir que el juicio no es únicamente la forma o el acto que reviste el criterio, sino que es también y sobre todo su modo de generación. La propia formulación permite que cualquier juicio relacionado con una elección creativa pueda darse como criterio artístico.

[d] objetivación del criterio

El criterio se objetiva en el juicio, entendido este como dictamen y como enunciado. El juicio es su modo de intercambio, la forma y el acto que permiten su comprensión y su comunicabilidad. De ahí que un juicio suela tomar como referente juicios precedentes o proceda de ellos. La conexión entre los criterios se produce como conexión entre juicios. Los criterios se formulan a partir de juicios, y estos juicios pueden proceder a su vez de otros criterios. Es lo que podemos llamar el *ciclo del criterio*.

Existen *niveles de objetivación* del criterio. Tienen que ver con el contexto y las circunstancias en los que el criterio se configura: personal, familiar, popular, institucional, etc. La tradición aporta a algunos criterios un carácter vinculante hasta hipostasiarlos como reglas, pero entonces ya no hablamos de criterios.

Puede establecerse también una *tipología del criterio* por cuanto este llega a pertenecer a aspectos y facetas muy diferentes: hay criterios de contenido, significativos, formales, estructurales, compositivos, intencionales, perceptivos, etc.

[e] aplicabilidad del criterio

Si en el criterio la regla está transformada por la operatividad, en tanto que su carácter normativo está condicionado por un contexto, el juicio lo está por su aplicabilidad, porque su elección y su dictamen contienen necesariamente la aplicación a dicho contexto y así se refleja en su enunciado.

El criterio se formula en su aplicación, pero, una vez formulado como juicio, aunque este esté vinculado a un contexto particular, una parte de su enunciado es aplicable por transposición, homología o analogía a otros juicios particulares.

[f] enjuiciabilidad del criterio

Él mismo está sometido a juicio. En el juicio se enjuicia la operatividad de la regla en el contexto particular y la aplicabilidad de la elección y el dictamen, y, con ello, se enjuicia también la regla misma y el contexto mismo. Por tanto, el

juicio en el que se ha hecho uso del criterio no solo se dirige a la elección creativa, revierte también sobre el criterio que compone dicho juicio.

Está siempre en la tensión entre el juicio del que procede y el juicio al que se destina. Así, nunca concluye su conformación final porque se halla siempre bajo un régimen de enjuiciamiento. Su aplicación va acompañada de cierta conciencia de contingencia, es lo que podríamos llamar *historicidad del criterio*.

Se enjuicia su legitimidad, que no es un asunto de verdad, sino de propiedad o conveniencia.

[g] validación del criterio

Como no tiene que ver con la verdad, el criterio artístico no es verificable, pero sí validable. Ha de validarse, de hecho, en cada aplicación. A diferencia de la norma artística, que se establece como independiente de la prueba, el criterio opera siempre como algo que tiene que demostrar su validez.

En toda aplicación se pone a prueba su eficacia o su oportunidad. Por otra parte, en una elección artística hay criterios descartados o no contemplados. Este carácter validable motiva que los criterios cambien con el tiempo, que se modifiquen e incluso desaparezcan.

[h] alternatividad del criterio

Está definido por sus alternativas. Un criterio define opciones y se inscribe en un campo de alternativas. El criterio señala una dirección dentro de una disyuntiva, pero tal disyuntiva le constituye.

Además, el juicio puede aplicarse de manera positiva o negativa.

[i] conectividad del criterio

Un criterio nunca está aislado, guarda relación con otros criterios. Por ejemplo, los criterios formales pueden tener relación con criterios significativos, o estar relacionados entre sí. En tanto que toda decisión instaura una trama de consecuencias, todo criterio artístico establece una red de criterios.

Esta somera caracterización del criterio no busca asir una realidad compleja, pero sí favorecer una teoría de la creación artística como práctica y proceso que atienda a los modos en que se formulan y articulan las decisiones creativas, más allá de los amplios emblemas de la estética (estilo, autonomía, etc.), operantes en toda situación artística pero insuficientes para dar razón del arte como práctica reflexiva y productiva. También pretende hacer una pequeña contribución a un posible giro en la educación artística y estética que llegue a anteponer

el conocimiento y valoración de los criterios a la extendida ideología del gusto.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (2004): *Teoría estética (Obra completa, 7)*. Madrid: Akal. Trad. J. Navarro.
- BACHELARD, Gaston (2006): *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. R. Segovia.
- BALMES, Jaime (1914): *El criterio*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa.
- CAVELL, Stanley (1999): *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Nueva York: Oxford University Press.
- CHISHOLM, Roderick M. (1973): *The Problem of the Criterion*. Milwaukee: Marquette University Press.
- COROMINAS, Joan (1967): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- CROCE, Benedetto (1908): "L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte". En *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia* dirigida da B. Croce, 6, pp. 321-340.
- DANTO, Arthur C. (2005): *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós. Trad. C. Roche.
- _____ (2013): *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós. Trad. I. García Ureta.
- DE DIEGO, Estrella (1999): *Tristísimo Warhol: cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid: Siruela.
- DEWEY, John (2008): *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós. Trad. J. Claromonte.
- DIDEROT, Denis (2005): "Arte (Encyclopédie, Vol. I, pp. 713-717)". En *Arte, Gusto y Estética en la Encyclopédie*. Valencia: MuVIM, pp. 23-37.
- FERRATER MORA, José (2010): *Diccionario de Filosofía (A-D)*. Barcelona: RBA.
- GOODMAN, Nelson (1977): *The Structure of Appearance*. Boston: Reidel.
- _____ (1990): *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences* (con Catherine Elgin). Indianapolis: Hackett.
- HAZAN, Olga (1999): *Le mythe du progrès artistique: étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis La Renaissance*. Montreal: Presses de l'Université de Montreal.
- HUME, David (1993): "On the Standard of Taste". En *Selected Essays*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 133-153.

- KANT, Immanuel (1999): *Crítica del juicio*. Madrid: Austral. Trad. M. García Morante.
- _____ (2015): *Kritik der Urteilschaft*. Köln: Anaconda Verlag (asimilada a *Gesammelte Schriften*. Berlin: Preussische Akademie der Wissenschaften, vol. 1-22).
- KRAUSE, Karl Ch. F. (1871): *Ideal de la humanidad para la vida*. Madrid: Imprenta F. Martínez García.
- LEDDY, Tom (2019): "Dewey's Aesthetics". En Edward N. Zalta (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/dewey-aesthetics/>
- LEIDECKER, Kurt F. (1969): "Criterio". En Runes, Dagobert D. (ed.) *Diccionario de Filosofía*. Barcelona-México D.F.: Grijalbo, p. 85.
- MCCAIN, Kevin (2014): "The Problem of the Criterion". En *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en <https://www.iep.utm.edu/criterio/>
- MICHAUD, Yves, (1999): *Critères esthétiques et jugement de goût*. París: Hachette Littératures.
- _____ (2002): *El juicio estético*. Barcelona: Idea Books. Trad. G. Vilar.
- POE, Edgar Allan (2001): *La filosofía de la composición = The philosophy of composition*. San Lorenzo del Escorial: Langre. Trad. J. L. Palomares.
- SEXTO EMPÍRICO (1996): *The Skeptic Way: Sextus Empiricus' Outlines of Pyrrhonism*. Nueva York: Oxford University Press. Trad. B. Mates.
- SHELLEY, James (2017): "The Concept of the Aesthetic". En Edward N. Zalta (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/aesthetic-concept/>
- SIBLEY, Frank (2001): "General Criteria and Reasons in Aesthetics". En J. Benson, B. Redfern, and J. Cox (eds.) *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
DOI:10.1093/0198238991.003.0008
- TRÍAS, Eugenio (2001): "El criterio estético". En José Luis Molinuevo (ed.) *A qué llamamos arte. El criterio estético*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 13-29.
- WILDE, Oscar (2002): *El crítico como artista*. San Lorenzo del Escorial: Langre. Trad. L. Martínez Victorio.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2010): *Investigaciones filosóficas*. Barcelona. Crítica. Trad. A. García Suárez y U. Moulines.
- WOLLHEIM, Richard (2019): *El arte y sus objetos. Con seis ensayos suplementarios*. Madrid: Antonio Machado. Trad. D. Díaz Soto.