

CRÍTICA DE ARTE: ESCRITURA SIN LECTORES*

James Elkins

E.C. Chadbourne Professor in the Department of Art History, Theory, and Criticism
School of the Art Institute of Chicago

jelkins@saic.edu
jameselkins@fastmail.fm
<https://orcid.org/0000-0001-6041-5249>

Traductor: Carlos Vanegas Zubiría

Doctor en Filosofía, por la Universidad de Antioquia. Profesor investigador del Instituto de Filosofía, de la Universidad de Antioquia. Miembro del grupo de investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia.

carlos.vanegas@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0001-8700-6365>

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.artes.361680>

Para citar este artículo: Elkins, J. (2025). Crítica de arte: escritura sin lectores (C. Vanegas Zubiría, Trad.). *Artes La Revista*, 24(32), 168-177. <https://doi.org/10.17533/udea.artes.361680>

OPEN  ACCESS



* El presente texto es la traducción del capítulo 1 "Art Criticism: Writing Without Readers" (pp. 1-13), del libro Elkins, James (2003). *What Happened to Art Criticism?* Prickly Paradigm Press.

James Elkins es un teórico en el campo de la historia y teoría del arte contemporáneo. Su amplia producción académica se caracteriza por una constante reflexión sobre los métodos de la historiografía del arte, la relación entre imagen y conocimiento, así como la interacción entre arte y otras disciplinas. Como profesor en el School of the Art Institute of Chicago, ha impulsado debates cruciales sobre la enseñanza del arte y su escritura, cuestionando los límites de la disciplina y proponiendo nuevas formas de abordarla. Elkins realizó estudios en la Universidad de Chicago, donde obtuvo un PhD en 1989 con una tesis titulada "Perspective in Renaissance Art and in Modern Scholarship". Su formación, que combinó el análisis teórico con una comprensión material del arte, le permitió desarrollar un enfoque que integra la práctica artística con el estudio académico.

A lo largo de su trayectoria, Elkins ha explorado diversas líneas de investigación, que abarcan desde la teoría de la imagen hasta el análisis de la escritura en Historia del arte. Su interés por las imágenes no artísticas, como mapas, esquemas y diagramas, lo ha llevado a cuestionar la tradicional separación entre arte y otras formas de representación visual. Asimismo, su obra ha reflexionado sobre la relación entre arte y ciencia, la construcción del conocimiento visual y los modos en que las imágenes configuran la experiencia humana.

En este sentido, su trabajo ha sido un puente entre distintas disciplinas, permitiendo un diálogo fecundo entre la Historia del arte, la filosofía, la ciencia y los estudios visuales. Entre sus libros más influyentes se encuentran *The Poetics of Perspective* (1994), donde analiza la historia de la perspectiva en el arte occidental; *What Painting Is* (1998), un estudio filosófico y material sobre la pintura que se aleja de las lecturas convencionales de la disciplina; *Why Art Cannot Be Taught* (2001), una reflexión crítica sobre la educación artística que desafía las metodologías tradicionales en la enseñanza del arte; y *Visual Studies. A Skeptical Introduction* (2003), donde plantea un debate sobre los estudios visuales y su relación con la Historia del arte. Recientemente, en *The End of Diversity in Art Historical Writing* (2020), ha cuestionado la diversidad en la escritura de la Historia del arte y los modos en que la disciplina sigue estando dominada por enfoques eurocéntricos.

- - -

La crítica de arte se encuentra en una crisis global. Su voz se ha debilitado considerablemente, y se está diluyendo en el ruido de fondo de la efímera crítica cultural. Sin embargo, su decadencia no es el agotamiento ordinario de una práctica que ha llegado a su fin, ya que, al mismo tiempo, la crítica de arte también está más saludable que nunca. Su negocio está en auge: atrae a un número enorme de escritores y, a menudo, se beneficia de publicaciones impresas en color de alta calidad y distribución global. En este sentido, la

crítica de arte está floreciendo, pero de manera invisible, fuera del alcance de los debates intelectuales contemporáneos. Así que está muriendo, pero está en todas partes. Es ignorada y, sin embargo, cuenta con el respaldo del mercado.

No existe una forma de medir la cantidad de textos contemporáneos sobre arte visual. Las galerías de arte casi siempre intentan producir al menos una tarjeta para cada exposición, y si pueden imprimir un folleto de cuatro páginas (por lo general hecho de una hoja de cartulina pesada doblada por la mitad), normalmente incluirá un breve ensayo sobre el artista. Cualquier material más costoso seguro incorporará un ensayo, a veces varios. Las galerías también mantienen archivos encuadrados con recortes y fotocopias de periódicos locales y revistas de arte en papel satinado, y los propietarios de las galerías estarán encantados de copiar esas páginas para cualquiera que lo solicite.

Un paseo vespertino por el distrito de galerías de una ciudad en Europa, América del Norte o del Sur, o del sudeste asiático, puede rápidamente acumular un montón de folletos de exposiciones, cada uno bellamente impreso y con al menos un ensayo de cien palabras. Además, existe un número creciente de revistas de arte satinadas, a pesar de que el mercado es muy arriesgado desde el punto de vista empresarial. Grandes exhibiciones de revistas en librerías como Eason's y Borders albergan docenas de estas revistas, y también se pueden encontrar en quioscos cerca de museos y en librerías universitarias.

Nadie sabe cuántas revistas de arte en papel satinado existen, porque la mayoría son consideradas efímeras por bibliotecas y bases de datos de arte y, por lo tanto, no son recopiladas ni indexadas. Hay tantas que nadie que yo conozca ha pretendido siquiera llevar un registro. Como regla general, los historiadores del arte académico no leen ninguna de ellas. En una estimación aproximada, diría que hay quizás doscientas revistas de arte distribuidas nacional e internacionalmente en Europa y Estados Unidos, y entre quinientas y mil revistas más pequeñas, volantes y publicaciones periódicas.

No se sabe cuántos folletos de exposiciones se producen cada año, principalmente porque no se conoce cuántas galerías existen en el mundo. Grandes ciudades como Nueva York, París y Berlín cuentan con guías anuales de galerías, pero no son completas y no existe un listado definitivo. Hasta donde sé, ninguna biblioteca en el mundo recopila lo que producen las galerías, con excepciones en el extremo más alto del mercado. Los periódicos son recopilados por bibliotecas locales y nacionales, pero la crítica de arte publicada en estos periódicos no es un término de búsqueda en ninguna base de datos que conozca, por lo que rápidamente se vuelve difícil de consultar.

En cierto sentido, entonces, la crítica de arte goza de muy buena salud. Tan saludable que supera a sus lectores: hay más crítica de arte de la que

cualquier persona puede leer. Incluso en ciudades medianas, los historiadores del arte no pueden leer todo lo que aparece en los periódicos o lo que publican los museos o galerías. Sin embargo, al mismo tiempo, la crítica de arte está casi muerta si medimos su salud por el número de personas que la toman en serio o por su interacción con tipos de escritura afines como la historia del arte, la educación artística o la estética. La crítica de arte se produce masivamente y es masivamente ignorada.

En mi campo, la historia del arte, los académicos tienden a notar únicamente las formas de crítica que poseen una profunda base histórica y que provienen de entornos académicos: principalmente la escritura sobre arte contemporáneo publicada en revistas de historia del arte y por editoriales universitarias. Los historiadores del arte especializados en arte moderno y contemporáneo también leen *Artforum*, *ArtNews*, *Art in America* y algunas otras revistas (el número y los nombres son variables), pero tienden a no citar ensayos de esas fuentes. (Unos pocos historiadores escriben para esas revistas, pero incluso entonces es raro encontrarlos citando dichas publicaciones). Entre las revistas periféricas está *Art Criticism* de Donald Kuspit, que tiene una pequeña circulación, aunque debería ser de interés para cualquier crítico de arte. Las demás son un enjambre: *Art Papers*, *Parkett*, *Modern Painters*, *Tema Celeste*, *Frieze*, *Art Monthly*, *Art Issues*, *Flash Art*, *Documents sur l'art*, y la lista se diluye en las revistas de lujo que no se leen mucho en el mundo académico (*Revue de l'art*, *Univers des arts*, *Glass*, *American Artist*, *Southwest Art*, etc.). Los historiadores del arte generalmente no avanzan mucho en esa lista.

Lo mismo puede decirse de la conciencia que tienen los historiadores del arte sobre la crítica de arte en periódicos: está ahí como una guía, pero nunca como una fuente que se cite, a menos que el tema del historiador sea la historia de la recepción de un artista en la prensa popular. Si un antropólogo de Marte estudiara la escena artística contemporánea leyendo libros en lugar de frequentar galerías, podría parecerle que los ensayos de catálogos y la crítica de arte en periódicos ni siquiera existen.

¿Acaso la crítica de arte y los ensayos en catálogos tienen como función principal atraer a las personas a las galerías e inducirlas a comprar? Probablemente, pero en el caso de los ensayos en catálogos, el efecto económico no parece depender de que el texto sea en realidad leído; a menudo es suficiente contar con un folleto o catálogo bien producido para convencer a un cliente de comprar. No está del todo claro que la crítica influya en el mercado del arte, salvo en casos prominentes, cuando el revuelo alrededor de la exposición de un artista ciertamente puede aumentar la asistencia y los precios. En mi experiencia, incluso los críticos de arte que trabajan en periódicos importantes reciben solo una cantidad mínima de cartas, excepto en casos excepcionales. El mismo fenómeno ocurre en internet, con respecto

a las revistas digitales y los grupos: pueden pasar semanas y meses sin señales de que los textos sean leídos, y esos períodos de silencio son interrumpidos por oleadas de correos electrónicos sobre temas controvertidos.

En resumen, esta es la situación de la crítica de arte: se practica más que nunca y, al mismo tiempo, es casi completamente ignorada. Sus lectores son desconocidos, incommensurables y, de manera inquietante, efímeros. Si tomo un folleto en una galería, puedo echar un vistazo al ensayo, lo suficiente para encontrar alguna palabra clave —quizás la obra sea descrita como “importante”, “seria” o “lacaniana”— y ahí podría terminar mi interés. Si tengo unos minutos antes de tomar un tren, puedo detenerme en el quiosco de revistas y hojear una lujosa publicación de arte. Si enfrento un largo vuelo, quizás compre un par de revistas con la intención de leerlas y dejarlas en el avión. Cuando visito una ciudad desconocida, leo la crítica de arte en el periódico local. Pero es improbable (salvo que esté investigando para un proyecto como este) que estudie alguno de esos textos con cuidado o interés: no marcaré los pasajes con los que estoy de acuerdo o en desacuerdo, ni los guardaré para referencia futura. Simplemente, no hay suficiente sustancia en ellos para profundizar: algunos son superficiales, otros convencionales, o están cargados de elogios prolijos, o son confusos, o tan solo demasiado familiares. La crítica de arte es diáfana: como un velo que flota en la brisa de las conversaciones culturales y nunca termina de asentarse en ningún lugar.

La combinación de una salud vigorosa y una enfermedad terminal, de ubicuidad e invisibilidad, se vuelve cada vez más estridente con cada generación. A finales del siglo XX, el número de galerías era varias veces superior al de principios del siglo, y lo mismo puede decirse de la producción de revistas de arte y catálogos de exposiciones.

La crítica de arte en periódicos es más difícil de medir, aunque parece probable que, en relación con el tamaño de la población, haya menos que hace cien años. Según Neil McWilliam (1991), en 1824, París tenía veinte periódicos diarios con columnas de críticos de arte, además de otras veinte revistas y folletos que también cubrían el Salón. Ninguno de esos escritores estaba empleado exclusivamente como crítico de arte, pero algunos trabajaban casi a tiempo completo, al igual que en la actualidad.

Hoy en día, incluso contando internet, no hay un número comparable de críticos en ejercicio. Por lo tanto, es posible que la crítica de arte en periódicos haya entrado en un fuerte declive, lo que estaría en consonancia con su ausencia en la programación cultural contemporánea de televisión y radio. Algunos de los críticos de arte del siglo XIX fueron tomados en serio por filósofos y escritores contemporáneos, y otros —los fundadores de la crítica de arte occidental— fueron, a su vez, importantes poetas y filósofos. El filósofo

del siglo XVIII Denis Diderot, que fue también un polímata y uno de los filósofos más importantes del siglo, es efectivamente el fundamento de la crítica de arte. En comparación, Clement Greenberg, tal vez el crítico de arte más destacado del modernismo, desatendió su filosofía porque no le interesaba comprender a Kant más allá de lo necesario para sustentar sus puntos de vista. Se podría argumentar que Charles Baudelaire contribuyó a la crítica de arte francesa de mediados del siglo XIX de una manera que ningún otro escritor hizo, y fue, por supuesto, un poeta indispensable tanto para gran parte de ese siglo como para el XX. Greenberg escribía extremadamente bien, con una claridad feroz; pero, como diría el cliché, no era un Baudelaire.

Estas comparaciones quizás no sean tan injustas como pueden parecer, ya que son sintomáticas del lento desvanecimiento de la crítica de arte en el mundo cultural. Después de todo, ¿quiénes son los críticos de arte contemporáneo importantes? No es difícil nombrar críticos que ocupan destacados lugares: Roberta Smith y Michael Kimmelman en *The New York Times*, Peter Schjeldahl en *The New Yorker*. Pero entre aquellos que no tienen la suerte de trabajar para publicaciones con una circulación de más de un millón de ejemplares, ¿quién cuenta realmente como una voz influyente en la crítica actual? Mi lista personal de autores interesantes incluye a Joseph Masheck, Thomas McEvilley, Richard Shiff, Kermit Champa, Rosalind Krauss y Douglas Crimp, pero dudo que sean considerados un canon para otros, y la nube de nombres detrás de ellos amenaza con volverse infinita: Dave Hickey, Eric Troncy, Peter Plagens, Susan Suleiman, Francesco Bonami, Kim Levin, Helen Molesworth, Donald Kuspit, Buzz Spector, Mira Schor, Hans-Ulrich Obrist, Miwon Kwon, Germano Celant, Giorgio Verzotti, y cientos más. La Asociación Internacional de Críticos de Arte (Association internationale des critiques d'art, AICA, en francés) tiene más de cuatro mil miembros y, según afirman, filiales en setenta países.

Los críticos de arte de principios del siglo XXI pueden tener o no formación universitaria; en cierto modo, eso no importa, porque prácticamente ha sido formado específicamente como crítico de arte. Los departamentos de historia del arte casi nunca ofrecen cursos de crítica de arte, salvo como un tema histórico en cursos como "La historia de la crítica de arte desde Baudelaire al simbolismo". La crítica de arte no se considera parte del ámbito de la historia del arte: no es una disciplina histórica, sino algo más cercano a la escritura creativa. Los críticos contemporáneos provienen de diversos ámbitos, pero comparten esta ausencia crucial: no han sido formados como críticos de arte, del mismo modo en que se forman los historiadores del arte, filósofos, curadores, historiadores del cine o teóricos literarios.

Creo que hay un límite en cuán irrelevante puede ser esta falta de formación. Que un campo no tenga una plataforma académica no significa que sea menos riguroso o menos comprometido con los valores e intereses de

campos adyacentes que sí cuentan con el respaldo de una formación formal. Sin embargo, la ausencia de una práctica académica de la crítica de arte —con algunas excepciones interesantes, como el programa de Stony Brook—¹ significa que la crítica de arte está a la deriva. Su libertad es, en ocasiones, estimulante, pero para un lector constante puede resultar desalentadora. Entre las diversas razones de la libertad vertiginosa de la crítica de arte —sus giros y piruetas a través de una docena de disciplinas— está la ausencia de un hogar disciplinario. No quiero decir que la crítica sería mejor si estuviera limitada por una pedagogía conservadora o rígida, pero si tuviera algún carácter disciplinario, contaría con un centro contra el cual reaccionar. En este momento, los críticos de arte enfrentan muy poca resistencia.

Un crítico que escribe textos para catálogos y folletos de exposiciones estará condicionado, en cierta medida, por la expectativa de que su texto no sea desfavorable; y un crítico que escribe para un periódico de gran circulación estará limitado, porque el público no está acostumbrado al arte nuevo o prefiere opiniones moderadas. Pero esas y otras fuentes de restricción son menores en comparación con la falta de límites que la ausencia de un espacio académico le concede a la crítica de arte. Una disciplina académica, por caótica y contradictoria que sea, ejerce dos tipos de presión sobre un practicante: obliga a ser consciente de los colegas y le inculca un sentido de la historia de los esfuerzos previos. Ambas están ausentes, con efectos espectaculares y fantásticos, en la crítica de arte actual.

Así es como pintaría la situación de la crítica de arte: es producida por miles de personas en todo el mundo, pero carece de un terreno común. La crítica de arte implica una cantidad considerable de dinero en términos académicos, ya que incluso los folletos de exposiciones más modestos se imprimen en grandes cantidades, en papel satinado, con reproducciones de alta calidad, que son poco frecuentes en la publicación académica. Aun así, los críticos de arte rara vez se ganan la vida escribiendo críticas. Más de la mitad de aquellos que trabajan en los principales periódicos estadounidenses ganan menos de USD 25 000 al año, aunque los críticos *freelance* exitosos pueden escribir veinte o treinta ensayos al año, con tarifas base de \$1000 por ensayo, o entre \$1 y \$2 por palabra, o de \$35 a \$50 por una breve reseña en un periódico. (Las tarifas que he cobrado personalmente oscilan entre \$500 y \$4000 por ensayos de entre una y veinte páginas, lo que probablemente refleja una experiencia promedio). Los críticos que escriben

¹ El programa de posgrado en Historia del Arte y Crítica de la Universidad de Stony Brook se especializa en arte moderno y contemporáneo, con un enfoque interdisciplinario que integra medios, tecnología y cultura material. Su ubicación cercana a Nueva York brinda acceso a museos, galerías y redes profesionales. Fundado bajo la visión de Lawrence Alloway, fue pionero en estudios de posgrado sobre arte contemporáneo y sigue innovando en metodologías interdisciplinarias. Es un programa selectivo que permite complementar la formación con certificados en diversas áreas y acceder a cursos en universidades como la Universidad de Columbia y la Universidad de Nueva York, además de ofrecer experiencia curatorial en sus galerías de arte (Nota del Traductor).

de manera activa también son invitados a dar conferencias en escuelas de arte y a viajar a exposiciones, con todos los gastos pagados y honorarios entre \$1000 y \$4000. Los artículos en revistas de arte pagan entre \$300 y \$3000, y esos ensayos pueden servir tanto para incrementar los ingresos del crítico como para generar nuevas invitaciones.

En comparación, un historiador del arte o un filósofo académico puede fácilmente pasar una carrera larga y productiva sin recibir compensación económica por sus publicaciones. Así que la crítica es ubicua y a veces, incluso, rentable, pero paga por su aparente popularidad al tener lectores fantasmas. Los críticos rara vez saben quién lee su trabajo más allá de los galeristas que lo encargan y los artistas sobre los que escriben; y a menudo ese público lector es fantasmal precisamente porque no existe. Una profesiónpectral, dirigida a fantasmas, pero con gran estilo.

*

Hasta la primera mitad del siglo xx, la crítica de arte era muy distinta. Los críticos de arte solían estar más interesados en la historia del arte, incluida la historia de su propia práctica. Era más común, entonces, que los críticos pensaran a gran escala, comparando sus juicios en diferentes ocasiones, o considerando las diferencias entre sus posturas y las de otros críticos. Los críticos del grupo de Bloomsbury, como Roger Fry y Clive Bell, sentían que podían tomar distancia y evaluar amplias regiones de la historia. El manifiesto de Bell (1989), *Art*, desacredita todo lo que ocurrió entre el siglo XII y Cézanne: llama al Renacimiento “esa extraña y nueva enfermedad”, y dice que Rembrandt fue un genio, pero también “una ruina típica de su época”.

En la generación de Bell, el juicio se presentaba de manera más ambiciosa, como una cuestión de comparaciones más amplias. Los críticos contemporáneos tienden a no pensar más allá del marco de la exposición o de la obra en cuestión, o al menos escriben como si no lo hicieran. En las revistas de arte, a veces esta es la directriz implícita: no pontificues ni divagues, ciñete al tema.

Los críticos de arte estadounidenses de principios y mediados del siglo xx también eran intensamente dogmáticos e incluso polémicos. A comienzos del siglo, Royal Cortissoz, el testarudo crítico conservador del *New York Tribune*, combatía todo lo moderno excepto a Matisse. Una generación después, John Canaday, el crítico retrógrado del *New York Times*, luchaba contra el expresionismo abstracto con una violencia sarcástica que hoy parecería extravagante. Cortissoz, conocido como un “tirador directo”, describía la mayor parte del arte europeo de las dos primeras décadas del siglo xx como “burdo, caprichoso, de mal gusto” y “arrogante”. En una columna escrita en 1960, Canaday criticó un “charco seco y cuarteado de pintura azul para carteles” que encontró en una pared, pretendiendo que era

una pintura titulada *Blue Element*, de un supuesto pintor llamado Ninguno Denada. Escribió una reseña completa sobre el derrame, declarando que era “profundamente impresionante, una interpretación profunda de nuestro siglo de crisis”, comparando a Denada con los pintores reales Modest Cuixart, Antoni Tàpies y Joan Miró, y luego se negó a distinguir entre su “sátira” y el “lavado de cerebro que ocurre en las universidades y museos”. En la actualidad, es difícil imaginar a un crítico del *New York Times* siendo tan sarcástico. (Y las comparaciones con Cuixart, Tàpies y Miró son por completo injustas. Incluso las pinturas más desenfrenadas de Cuixart tienen elementos cuidadosamente dibujados y superpuestos. El verdadero blanco, por supuesto, era Pollock).

No se trata necesariamente de que los críticos se hayan vuelto menos obstinados: hay muchas razones para los cambios que estoy describiendo, y más adelante seré más específico (en los siguientes capítulos del libro). Sin embargo, sí creo que los críticos se han vuelto menos ambiciosos, si por “ambición” entendemos el deseo de intentar comprender el panorama de una práctica artística, y no solo un elemento en aislamiento aparente. Son pocos los críticos de arte vivos que han expresado lo que piensan sobre los movimientos artísticos más importantes del siglo xx. Se prefieren los juicios locales a las evaluaciones más amplias, y recientemente los propios juicios han llegado a parecer incluso inapropiados. En su lugar, los críticos ofrecen opiniones informales o pensamientos transitorios, evitando compromisos sólidos.

En las últimas tres o cuatro décadas, los críticos han comenzado a evitar los juicios por completo, prefiriendo describir o evocar el arte en lugar de expresar lo que piensan de él. En 2002, una encuesta realizada por el *National Arts Journalism Program*, de la Universidad de Columbia, encontró que juzgar el arte era el objetivo menos popular entre los críticos de arte estadounidenses, mientras que simplemente describirlo era el más popular. Es un giro asombroso, tan sorprendente como si los físicos declararan que ya no intentarán comprender el universo, sino simplemente apreciarlo.

Estas diferencias, que voy a tratar de concretar, son enormes. Durante las mismas décadas en que la crítica de arte proliferó en todo el mundo, también se retiró de las líneas de fuego de la crítica cultural hacia los dominios más seguros y protegidos de la descripción localizada y la evocación cuidadosa. No quiero decir en absoluto que el alcance intelectual de la crítica haya disminuido para encajar con el pluralismo, el lenguaje especializado y la evasión epistemológica que a menudo se asocian con la academia de izquierda. Tampoco argumentaría que necesitamos recuperar la viril y exuberante salud de los críticos del alto modernismo.

Es cierto que los críticos contemporáneos más ambiciosos, en el sentido en que uso esa palabra, también son ultraconservadores; pero no considero que el conservadurismo sea una dirección ideológica prometedora o siquiera relevante para la crítica. Escritores como Hilton Kramer están profundamente desconectados de lo más interesante del mundo del arte, y en parte es su ambición la que les impide abordar cuestiones actuales de manera significativa. Aun así, quiero seguir utilizando la palabra “ambición”, porque me parece un misterio fascinante que la crítica de arte haya pasado de forma tan abrupta de la práctica comprometida, apasionada e históricamente informada que era antes de finales del siglo XX, a la práctica enorme, masivamente financiada, pero invisible y carente de voz en que se ha convertido.

Tengo solo dos preguntas en mente. Primero: ¿tiene sentido hablar de la crítica de arte como una práctica única, o se trata de una serie de actividades diferentes con distintos objetivos? Y segundo: ¿tiene sentido intentar reformar la crítica? Esta última pregunta surge de algunos textos recientes sobre el estado de la crítica de arte que han pedido más rigor, argumentos más claros y una mayor conciencia histórica. No estoy seguro de que la situación sea tan fácil de resolver, ni de que las medidas propuestas sean las correctas. En particular, me parece que los llamados a la reforma son, a menudo, deseos disfrazados para regresar a un pasado idealizado. Pero hablaremos más sobre eso al final.

Referencias

- Bell, C. (1989). *Art*. Oxford University Press.
- McWilliam, N. (1991). *A bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Empire, 1831-1851*. Cambridge University Press.