

* * * * *

critica

LOS ME PUSO SOBRE VUESTRA CIUDAD COMO A UN TABAJO SOBRE UN NOBLE CABALLO PARA PICARLO Y TENERLO DESPIERTO www.iuna.edu.ar

CRÍTICA
AÑO III Número 5

REVISTA ELECTRÓNICA
DEL ÁREA DE CRÍTICA DE
ARTE DEL IUNA

DICIEMBRE 2008

Crítica, del gr. crisis, κρίσις “krisis”, en lat. *criticus* y éste del gr. κριτικός *kritikós*, *capaz de discernir*, proveniente del verbo κρίνειν *separar, decidir, juzgar*, de raíz indoeuropea *krei *cribar, discriminar, distinguir* y emparentado con el lat. *cerno, separar* (cf. *dis-cernir*), *cribrum, criba* y *crimen, juicio, acusación* (compárese con el gr. κρίμα *krima - juicio*). Joan Corominas dice que crítica se utiliza en español desde 1705.

Director: Raúl Barreiros

Diseño gráfico: Juan Carlos Fenu

Correctora de estilo: María Andrea Santana Hernández

Tráfico y diseño: Sebastián Lavenia

Mesa de ideas: Agustín Berlango y Silvia del Campo

Escriben en este número: Raúl Barreiros, Federico I. Bujan, Silvia del Campo, María L. Dubourg, Graciela Fernández Troiano, Ana V. Garis, Eduardo Maclen, Guillermo Rodríguez Bustamante y Oscar Steimberg.

Editor: IUNA Área de Crítica de Arte

Dirección: Yatay N° 843, Ciudad de Buenos Aires

Código Postal: 1184 ADO

Teléfono: (011)4861-0324

e-mail: critica.revista@iuna.edu.ar

www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php

El IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte, es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina.

Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

índice

■ **Apuntes sobre los índices, las prótesis y la iconicidad** por **Raúl Barreiros**. Se obsesiona con las veletas, los postizos, los espejos y las risas grabadas. **Página 3**

■ **Vacilando ante unos diálogos, vacilando ante Claude Chabrol** por **Oscar Steimberg**. Uno de los sentidos de “vacilar” que da la R.A.E. es “tomar el pelo”. Probablemente Steimberg no se refería a ese sentido cuando escribió que los parlamentos de los personajes del film “Una mujer partida en dos” son “de holgado espectro lexical, enteramente alejada la posibilidad de la emergencia en superficie de cualquier vacilación pero, ¿quién sabe?” **Página 6**



■ **Metáforas de Le Corbusier** por **Graciela Fernández Troiano**. Escribe negando estro poético a ciertas metáforas y concediéndoselo a otras. **Página 7**

■ **Retrato de la intimidad** por **Ana V. Garis**. El consultorio sentimental preocupa a Garis, que siempre quiso atender uno. En revancha, escribe acerca del lugar de exhibición, evaluación y solución de problemas amorosos que ese buró ocupó en el mundo mediático. **Página 10**

■ **Acerca de la teoría del Chunking en los estudios cognitivo-musicales** por **Federico I. Buján**. *Chunking* es una teoría sobre la memoria rápida: no podemos recordar más que unos pocos símbolos de un mensaje, excepto que recortemos *chunks* (trozos) fáciles como el chan-chan final de los tangos. Así, por partes, se recuerda con más facilidad. **Página 13**

■ **¿Cuándo empezó el reality?** por **Eduardo Maclen**. Asegura haber descubierto el primer *reality*, fue en un cine y resultó ficción. **Página 16**

■ **¿“Habrá que suprimir la radio”?** por **Guillermo Rodríguez Bustamante**. Rescata al poeta ultraísta Eduardo González Lanuza cuando este se lanza a la crítica de medios, simultáneamente con el comienzo de la escuela de Frankfurt. No es tan grave: para muchos nada ha cambiado. **Página 18**

■ **Las noticias en los diarios (también) son un espectáculo** por **A.V.G.** Ataca otra vez, ahora desde la moral y la enunciación juega a “él que lo dice lo es”, aceptando la parte que le toca. **Página 20**

■ **Los años de la TV** por **Silvia del Campo**. Alucina con que los medios nacen viejos y se hacen jóvenes con el paso del tiempo. **Página 23**

■ **Cruce de Críticas** por **María L. Dubourg**. Indaga en las críticas al otro para ver si observan la ética de la crítica. **Página 25**

■ **Cartas de los lectores**. Los adjuntos han sido bloqueados por motivos de contenido, F. Sánchez Zinny. No nos vendemos. Felicitaciones. L. Escudero. Felicitaciones. Generosidad elogiosa. Números atrasados: pedidos varios. Cefaleas. **Página 31**

contrato de lectura diferente al habitual. Inaugura una parada enunciativa novedosa donde enunciador y enunciatario tienen cierto grado de complicidad al compartir el significado de la imagen, no del todo “apropiada” para retratar un caso policial de esta índole. El dibujo del pebete mordido aparece como un recurso de estilización de la noticia, más del lado de la mofa y la ironía que del periodismo “serio” y “objetivo” que –según asegura Sietecase en su nota– es patrimonio exclusivo de la gráfica. Como recurso, no se diferencia mucho de lo que el propio diario critica en el tratamiento televisivo de la misma noticia. Sin embargo, la ilustración se mantiene tranquilamente en el tiempo sin que ningún crítico alce su voz ni anuncie el fin del buen gusto, la falta de respecto a las víctimas y otras calamidades. ¡Qué suerte tienen los diarios!

NOTAS

[1] La excepción a esta regla fueron dos filósofos: José Pablo Feinmann y T. Abraham.

[2] “*El Angelito gracioso*” del grupo punk Cadena Perpetua.

[3] Diccionario de Lunfardo Argentino, Planeta, 1993.

Los años de la TV

Silvia del Campo

Los saberes del público acerca de las tecnologías determinan los efectos de sentido y las lecturas. La importancia de la fotografía y de cómo es leída supone que todos sabemos cómo se obtiene. Una foto de la persona amada es distinta en valor afectivo a un dibujo. Barthes señaló que el índice –la marca fotográfica– tiene más valor para las pasiones.

La televisión empezó a envejecer con el video tape; hasta ese momento fue siempre joven, no tenía pasado. Al cine, a la literatura, a las artes en general, las conocimos junto a su pasado: allí Eisenstein convive con Tim Robbins y Bottero con Miguel Ángel. La televisión era virtualmente perecedera, no dejaba sino unos pocos rastros de su historia en fotos y escrituras. Como en el cuento de Alejo Carpentier¹, los medios avanzan hacia su juventud, se los ve cada día más jóvenes y hablando como jóvenes y digitales, dejando atrás la querida torpeza de lo analógico. El cine siempre nos ha mostrado sus arrugas: desde que era mudo y blanco y negro, sin elección posible en el tamaño –en su

normalidad bidimensional–, el primer cine nació y empezó a envejecer. Las revistas de fotonovelas de aventuras como *Cinemisterio*, surgida en los años cincuenta, en amarillo y negro, simplemente desaparecieron. Cuando la compré –a los ocho años– me pareció bien que fuera amarilla; en ese momento leía también “El misterio del cuarto amarillo” y en ambos lados las palabras “misterio” y “amarillo” y el color unían para mí algo misterioso e interdiscursivo. La televisión era hasta el video tape recién nacida excepto por la interdiscursividad mediática: las pantallas se fotografiaron muchas veces en las revistas.

Para ver televisión debe contarse con saberes del público espectador: de un lado, el conocimiento del tipo de registro icónico-indicial que hacen las cámaras; y de otro, la simultaneidad entre el registro y la recepción (cuando no había grabación de video). Veamos un caso del pasado. En la paleo televisión argentina se produjo un hecho especial: Alberto de Mendoza creaba a un periodista de televisión, Fernando de Madariaga, en la serie “Yo y un Millón” (circa 1958). En una de las escenas en las que el periodista subía a un lugar muy alto de un edificio en construcción, en medio de una afilada tensión (recordemos que no existía la grabación visual todavía), Fernando de Madariaga pareció resbalar y caerse desde la altura, y alguien gritó: ¡Alberto! Inmediata y abruptamente se cerró el capítulo. La repercusión fue rápida e importante. El hecho había sucedido en el mismo momento en que fue visto por los espectadores y yo misma me asomaba a la ventana para saber, para entender eso que era la maravillosa Institución Televisión. Mientras, veía a los vecinos que salían a la calle a las once de la noche a preguntarse entre ellos si habían escuchado bien: ¿se había gritado Alberto o Fernando? En uno u otro caso implicaba la posibilidad de un accidente real o uno ficcional. El cambio del nombre en la ficción por el del actor real confundió –con toda mala fe– en ambos niveles al público de televisión. Para ello, para que el truco funcionara, debía contarse con los saberes del público espectador: el conocimiento del registro indicial, y la simultaneidad entre el registro y la recepción, es decir, los programas no se grababan, no existía el video tape. Y para que el impacto fuera mayúsculo debía de haber un solo canal, tal la situación en el '58.

Lo cuenta Alberto de Mendoza: “Fue una imitación de lo de Orson Welles en *La guerra de los mundos*. Teníamos unos libros espléndidos de Falcón, y estaba Joaquín Domínguez, el mejor cameraman que haya habido en este país (un hombre que terminó en El Escorial, donde vive pintando). En un momento yo, que le tengo terror a la altura, tenía que subir a una torre. Subí con un cagazo... Cuando llego a cierto nivel, tiran un muñeco vestido igual que Fernando de Madariaga, mi personaje, y Falcón (libretista) grita desesperado: “¡Alberto!”. Se armó un quilom-

bo... Mi mujer llegó corriendo al canal y me quería matar. Venía gente de todos lados; me veían en el bar tomando un whisky y me querían matar en serio. Un tipo me decía: Hijo de puta, por tu culpa mi vieja tuvo un infarto. Entonces salí en cámara y pedí perdón. Le dije a la gente que íbamos a abandonar ese programa, pero una avalancha de cartas nos hizo quedar.” (Diego Heller, *El último dandy*, 05/06/2006, Clarín.com).

NOTA

[1] *Viaje a la semilla*, de A. Carpentier, relata la vida de un hombre que muere y empieza a vivir hacia atrás hasta que se mete en el vientre materno: “Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría.”.

Cruce de críticas

Dos críticas cruzadas que circulan en Ramona disparan interrogantes. Detrás de la discusión por el objeto artístico se enuncia una pregunta por la moral de la crítica.

María Laura Dubourg

Despierta cierta atracción en el lector la crítica cuando se sale de su objeto de análisis para convertirse en un discurso de discusión que enfrenta perspectivas y puntos de vista oponiendo categorías de percepción y de reconocimiento para la obra de arte involucrada. La puesta en escena a partir de la interacción entre las dos críticas tratadas aquí (que excedió el medio especializado incursionando también en *Página 12*), más allá de polemizar sobre un objeto artístico y su autor, deja en evidencia una especie de prescripción moral acerca de una crítica que en principio *debiera* apostar a la erudición en detrimento del gusto.

Nuestras condiciones de reconocimiento (E. Verón 2004) de cualquier discurso crítico se encuentran en parte acotadas por el medio en el cual se inserta el texto; sin embargo, cuando leemos un disenso dentro del mismo medio cobra importancia la producción de sentido de un nuevo discurso crítico generado a partir de la rispidez entre (en este caso) los dos textos en cuestión. En el discurso emergente se advierte una defensa ética y/o moral de la crítica, conjuntamente con la puesta en valor de la obra criticada.

El cruce que se dio entre las dos críticas publicadas en *Ramona*¹, a propósito de la muestra de León Ferrari en el Instituto de Cooperación