

* * * * *

critica

LOS ME PUSO SOBRE VUESTRA CIUDAD COMO A UN TABANO SOBRE UN NOBLE CABALLO PARA PICARLO Y TENERLO DESPIERTO

CRÍTICA
AÑO III Número 6

REVISTA ELECTRÓNICA
DEL ÁREA DE CRÍTICA DE
ARTE DEL IUNA

JUNIO 2009

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: Federico Baeza, Raúl Barreiros, R. B., Ulises Cremonte, Graciela Fernández Troiano, Nadia Koval, Carmelo Saitta y Susana Temperley.

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

■ **Apuntes sobre *Ecografías de la Televisión de Jacques Derrida*.** Una crítica de la visión que Jacques Derrida expone en la introducción de *Ecografías de la Televisión*: chances y riesgos del artefacto, la edición, el tiempo cronológico y el de emisión. Al lado del televisor, **Raúl Barreiros**. **Página 3**

■ **¿Qué tienes ahí?** Descripción y realidad en arte contemporáneo. La descripción indiciaria, el testimonio, los objetos, la marca de la ausencia en los pliegues de las sábanas. Fuera de texto, **Federico Baeza**. **Página 8**

■ **¿Otra vez Beethoven?** No solo los alemanes pueden recrearlo en versiones consideradas clásicas que implican una cierta mirada neutra. Pero eso no agota todas sus lecturas, que debe ser otra. Rompe el molde, sin sospechas nacionalistas, **Nadia Koval**. **Página 11**



■ **Crítica con causa impía.** Una mirada irónica y grotesca sobre las causas de la fe y el peligro de los vigilantes religiosos. Escribe **R. B.** que se oculta tras falsas iniciales por temor a las represalias. **Página 13**

■ **Una obra sin título y en proceso.** La hibridación de lo corporal y lo visual en las artes del movimiento. El arte que involucra al cuerpo y a la mirada resulta de técnicas corporales y de tecnologías digitales,

herramientas que habilitan la creación del coreógrafo. Graba, baila y escribe, **Susana Temperley**. **Página 16**

■ **Una mirada cierta sobre el regionalismo crítico.** En nuestro medio, los años 80 muestran en la música instrumental y en la electrónica, claros signos de una mirada localista originando, así, la necesidad de una estética que presente, de diferentes maneras, características propias del folklore americano. Este fenómeno no solo es observable en la música académica, sino también en la música popular, caracterizando a los géneros de “fusión”. Compone, **Carmelo Saitta**. **Página 22**

■ **Crítica y Vanguardia: “El caso Poringa”** Más conocido internacionalmente como Poringa’s Affaire, el artículo de **Ulises Cremonte** se publica por primera vez en español en la revista *Crítica*. Este texto tensa las categorizaciones teóricas del arte poniendo en duda la opción entre constructivistas y esencialistas cuando llega el momento de la empiria que descubre la insustancialidad de los taxones teóricos. **Página 24**

■ **De los títulos.** Los títulos son relevos o anclajes (Barthes), tal vez solo aposiciones (Steimberg) o paratextos (Genette). De cualquier modo, allí están como un adelanto, una contradicción, una clasificación o una denuncia. Palabra o frase con que se da a conocer el nombre o asunto de una obra o de cada una de las partes o divisiones de un escrito. Titula, **Graciela Fernández Troiano**. **Página 28**

■ **Cartas de los lectores.** Los lectores escriben en sus complejas cartas que no criticamos nada pero, en fin, está bien, qué le vamos a hacer. Sin embargo, a alguno le gusta *Crítica*. Allí están las cartas en la última página, esperando. **Página 32**

sideraciones que hace Greenberg, no podemos más que asentir. Pero los sitios pornográficos no tienen una legitimidad social que los canonicen, en esto coinciden con el aislamiento de las primeras rupturas vanguardistas. Un tipo discursivo, un género, se define por sus metadiscursos. Ni en los diarios, ni en las revistas especializadas en cine encontramos críticas de películas pornos, ni mucho menos en tratados sobre vanguardia. Por qué ocurre esto es una pregunta de difícil respuesta. Habría que fotografiar distintas instancias de la circulación de los textos pornográficos a lo largo de la historia, trabajo que no se pretende realizar aquí.

Una primera respuesta al dilema de porque se visualiza cierta correspondencia entre lo que dice Greenberg y lo que hace Poringa! es la amplitud continental de las premisas del crítico norteamericano. Este tipo de conjeturas especulativas es habitual en todo aquel que pretende establecer una teoría sobre un tema que tiene en un campo definido, concreto. Es el problema de hacer teoría de algo específico porque justamente lo específico se encarga muchas veces de agrietar la teoría. Pensar la vanguardia como un asunto empírico, complica el asunto, no solo moralmente, más si se toma como caso un sitio pornográfico.

Los argumentos de Greenberg, que juramos haber tomado de manera literal, nos permitieron ver que la vanguardia no es solo una actividad de creadores nuevos o de categorías canónicas establecidas por revistas especializadas y que la sociedad de masas tiene en su inaprensible circulación discursiva desplazamientos sorprendentes y muy ricos para ser analizados, no debemos darle la espalda: ¡puede ser peligroso! Si esto fuera un manifiesto vanguardista debería cerrar así: ¡Amnistía al porno! En el comienzo del Siglo XXI ¡la vanguardia esta allí!

De los títulos

Graciela Fernández Troiano

“¿Hay siempre un texto, ya sea dentro, debajo o alrededor de la imagen?”

Roland Barthes (1986)

En los textos artísticos, y no sólo en ellos, está establecida la presencia del título, tanto que se denuncia su ausencia en las tarjetas –que detallan medidas, materiales y autor en los cuadros– donde se suele escribir “sin título”, mostrando una carencia o un atrevimiento. La operación designación funda una identidad, cierta relación entre algo y la palabra. Dice Borges:

“Sé que la luna o la palabra *luna* / es una letra que fue creada para / la compleja escritura de esa rara / cosa que somos, numerosa y una”. Se entiende como *texto* “un fragmento en el plano empírico, como un objeto concreto que extraemos del flujo de circulación de sentido”, Verón (2005). Un cuadro es, la mayoría de las veces, un texto compuesto por dos materias significantes: imagen y palabra. Esta relación se propone como un punto de encuentro caracterizado por un juego de mutua influencia que, al modificar a las partes, facilita la construcción de otras representaciones. El título no es un auxiliar para la comprensión de la imagen, pues ésta crea sentido también junto al título. Según Genette (1989) el título es un paratexto, un tipo de transtextualidad que pone al texto en relación con otros textos, un lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra, de su acción sobre el lector. La operación paratextual, el título en los cuadros, esa palabra o conjuntos de palabras que trabajan para la imagen y con la imagen, permite que la proximidad teja sentidos.



Manos anónimas de Carlos Alonso

Los títulos de las pinturas de Carlos Alonso abren sentidos diferentes. Se instala una clasificación según la taxonomía de género, por ejemplo, *Autorretrato, Paisaje, Desnudo, Retrato con perros*; este último une al género con una particularidad. En estos casos las palabras se instalan en cierto orden propio del lenguaje pictórico. Si se lee Paisaje quizá se espere ver una cierta clase de espacio mundano. Al observar la asociación entre la imagen y su título se construye la ratificación del género con imágenes respetuosas de “las condiciones de previsibilidad”, Oscar Steimberg (2005). La inquietud de significación sería otra si bajo el título *Paisaje* la imagen mostrara el rostro de Alonso.

Algunos títulos abren otra dimensión significativa presentado una instancia de clasificación. A diferencia de René Magritte que titula a dos de sus cuadros *La traición de las imágenes*, donde se ve la representación de una pipa con un cartel que dice –dentro del propio cuadro– *Esto no es una pipa* y en el otro la de una manzana con un cartel que dice –también en el interior del cuadro– *Esto no es una manzana*, Carlos Alonso titula a dos de los suyos *Manzano* y *Planta salvaje*, donde también aparecen representa-

ciones de estas plantas como si fuera algún manual de botánica. ¿Por qué insiste Alonso en esta coincidencia? Él inventa un manzano y no lo llama *El manzano*, *Mi manzano*, *Manzano de Tunuyán*, sino que lo titula *Manzano*, como la búsqueda de palabras en un diccionario. ¿Acaso interpela a Magritte invirtiendo su juego y propone una paradoja? ¿Subraya la imposibilidad de confundir el signo con la cosa? ¿Por qué la “pipa” no ha de ser una pipa? Por la misma razón que la palabra “perro” no ladra, dice Jacques Meuris, citando a William James.

Alonso y otros ponen títulos con datos particulares alentando un reconocimiento puntual de la imagen. A partir de nombres propios o de relaciones de parentesco (Teresa en el taller, Retrato de mi madre, Retrato de Spilimbergo, Carmen y Héctor Romero) las obras reenvían a sujetos y lugares precisos; este es el caso de “... mi madre” y “... Spilimbergo” pero no así el de “Teresa...” y “Carmen y Héctor Romero” que son solo nombres, tal vez sin la generalidad de *Manzano*, pero sin remisión a ninguna otra cosa: no son la madre, ni el amigo, ni el vecino. La pregunta a la que da respuesta el título, podría ser ¿quiénes son éstos? El título se instala o no en un referente o tal vez, como señala Steimberg (2007), “Los juegos entre imágenes y textos facilitan a veces eso: que entre texto e imagen no haya anclaje, no haya relevo, haya sólo aposición”. De ser así, en estos tipos de cuadros, el título y la imagen forman un complemento que los adjetiva o que pretende ampliar su significado. La imagen envía al reconocimiento de un perfil, una edad, un movimiento, un lugar, un tiempo de espera.

Los títulos *Sin pan y sin trabajo* y *Olimpia*, en comunidad con las imágenes de Alonso, son, en una de sus dimensiones, una operación de apropiación distante de la copia, dirigida a las obras de los mismos títulos de Ernesto de la Cárcova y Edouard Manet, y funcionan como metatextos o citas. O. Calabrese (1994) analiza algunos productos culturales desde la categoría de ritmo y repetición. Dentro de una estética de la repetición, distante del molde, la relación entre dos o más textos permite darse cuenta de algunos rasgos idénticos y de otros diferentes. Calabrese propone tres modos de repetición: un modo icónico estricto, un modo temático y un modo narrativo. Alonso al repetir transforma y reproduce. Rene Magritte es el autor de cuadros que repiten títulos: *La Gioconda* y *Madame Récamier*.

Las relaciones paratextuales trabajan sobre la cultura, por ejemplo, se juega con un tango y se pone en cuestión la letra, la música, el título, los autores, el cantante, las versiones. *Por una cabeza* fue primero un tango de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera. En el cuadro de Carlos Alonso *Por una cabeza* se ve a un niño sosteniendo una espada en la mano derecha y en la izquierda la cabeza –¿de Alonso?– cortada y sangrante. La cabeza no es la del caballo, el escenario no es el del turf, no hay carrera, ganadores ni perdedores. *Por una cabeza* no siempre es un tango.

No te vendas y *Entretelas* juegan con algunos de los variados sentidos que pueden tener las palabras según su enunciación, es decir, el conjunto de todas las palabras y signos pueden ser imágenes que rodean cada palabra o expresión en un texto. En *No te vendas* el cuadro muestra vendas (tiras de lienzo destinadas a sujetar apósitos sobre una herida) pegadas sobre el soporte y tapando los ojos de una mujer. Sin embargo, la oración envía al verbo vender (se), faltar a la amistad, delatar, ceder. ¿Alonso aproxima y aleja las palabras? ¿Juega al contrasentido? En *Entretelas* se deslizan como mínimo dos sentidos: el título puede sugerir el relleno de las prendas de vestir y la imagen representa a personas en un taller de pintura mezcladas con telas pintadas. En este caso, se trabaja con la distancia que puede crear una ambivalencia de “entre” usada como prefijo o como preposición. Colocado delante de telas significa lienzo que refuerza la prenda; en la imagen, “entre” funciona como preposición y denota estar en medio de algo, de lienzos claveteados en bastidores, pintados o no. ¿Recurrencia hacia el juego de palabras? ¿Se alude al juego de Magritte que con palabras e imágenes como signos en tensión dan oportunidad a la paradoja y al disloque? “Como vemos, la paratextualidad es, sobre todo, una mina de cuestiones sin respuesta”, dice Gerard Genette en *Palimpsestos*.

Quizás *Manos anónimas* y *El campo* enlazan palabras e imágenes en una narración, evocan una transformación o cambio de situación que, en el primer caso, da respuesta a la posible pregunta ¿quiénes fueron los que hicieron esto? y, en el segundo, ¿a dónde los llevaron? En el cuadro *Manos Anónimas*, Alonso permite suponer una situación de orden anterior al cuadro y una posterior de acción, desorden, destrucción y llanto. El título de un cuadro sostiene la influencia de una relación tal como la imagen con título cree aclarar algo o probar un cruce, un enfrentamiento. Ambos formando una unidad, y alterados por ella, dan sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.
Borges, Jorge Luis, *El hacedor*, poema *La LUNA*, Buenos Aires, Planeta, 1996.
Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.
Genette, Gerard, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid, Alfaguara, 1989.
Meuris, Jacques René Magritte, Colonia, Taschen, 1997.
Steimberg, Oscar, *Semiótica de los medios masivos, El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel, 2005.
Steimberg, Oscar, *De las fotos que se descuelgan del texto*, en *Crítica Año II Número 3*, Revista del Área Crítica de Arte del IUNA, 2007.
Verón, Eliseo, *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa, 2005.