

archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las
vanguardias

nº5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

nº10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

El arte y lo cómico

nº 3

abr.2005

semestral

Secciones y artículos [IV. De lo académico como arte de medios]

La soledad del humor gráfico: Acerca de
Bellas Artes de Rep

José Luis Petris

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

A través de una lectura del libro *Bellas Artes* del dibujante Rep (Miguel Repiso) se analizan algunas relaciones entre el humor gráfico y la pintura, y se discute la posibilidad que tiene el humor de homenajear a su objeto, en este caso las bellas artes. Se analizan algunos motivos recurrentes en la colección de dibujos que conforman *Bellas Artes* como son los del modelo y del tiempo de trabajo del artista. Se discute también la paradoja que esconden las representaciones realistas pre-fotográficas.

Palabras clave

humor - humor gráfico - caricatura - bellas artes - realismo

Abstract en inglés

**The loneliness of graphic humor
About Rep's *Bellas Artes***

The text consists of a study of the book *Bellas Artes*, by the sketcher Rep (Miguel Repiso). It analyzes certain relationships between graphic humor and painting and discusses the possibility of the graphic humor to tribute its object, in this case the Fine Arts. It also analyzes some recurrent motives in the collection of sketches included in *Bellas Artes*, as the motive of the model and the artist's working time. The text also discusses the paradox hidden in pre-photographic realistic representations.

Palabras clave



Texto integral

*El Ser que quiso multiplicar su imagen
no ha puesto en la boca del hombre los dientes del león,
pero el hombre muerde con la risa*

Charles Baudelaire,

"De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas"

- 1 ¿Puede el humor homenajear al arte? Charles Baudelaire sostiene que la risa proviene de la idea de la propia superioridad del hombre sobre el hombre y sobre la naturaleza. La risa, nos dice, "es satánica, luego es profundamente humana" porque "es esencialmente contradictoria, [...] a la vez signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita" (1855 [1988]: 28. Es difícil pensar entonces que el humor, cuando provoca risa, pueda reverenciar al arte; tal vez sólo pueda hacerlo si contiene su broma, si sólo va en busca de la sonrisa, la sonrisa que por ejemplo se permite "el Sabio [que] no ríe sino temerosamente" según la forma que recuerda Baudelaire (1855 [1988]: 17). Pero la sonrisa, cercana a la bondad, también a la vergüenza que genera reconocerse con sentimientos de superioridad, y al ocultamiento de la mala fe, la sonrisa entonces como nervio, como mueca, contorsión retenida, tampoco parece un buen camino para el homenaje. ¿Debemos entonces acordar que Rep (Miguel Repiso) en su libro *Bellas Artes* critica al arte?
- 2 En el mismo Baudelaire encontramos la disculpa a Rep: "[...] la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa", "[la esencia de la] comicidad es parecer que se ignora a sí misma y desarrollar en el espectador [...] la alegría de su propia superioridad" (1855 [1988]: 28 y 51). Es decir, siguiendo a Baudelaire, Rep crea con el arte lo cómico, y nosotros sus lectores nos reímos o sonreímos del arte. Es decir, nosotros criticamos al arte mientras Rep lo homenaja. ¿Es así?

1. Humor infantil/humor informado



Figura 1. Rep: *Bellas Artes*, pág. 25.

- 3 Una primera lectura del dibujo (fig. 1) genera sospecha. El chiste es en todo caso infantil: el modelo se cansa de estar quieto frente al artista que lo pinta. El chiste en esta primera lectura parece accesorio, un remate obligado por el género humor gráfico al que pertenece el dibujo: cumple con la "formalidad" de causar gracia. Pero la gracia que convoca es ingenua. Llama a una sonrisa incómoda, de ocasión. Luego no parece ser esa la propuesta de la caricatura ^[1].
- 4 El enunciatario infantil que construye el dibujo se agota muy rápidamente, y algunos elementos presentes en él lo cuestionan: quien se cansa es el modelo para el Niño que está siendo pintado; sus palabras lo señalan, dirigen la vista hacia él, y él no es un niño; e interpela a Giotto, a quien individualiza nombrándolo, que apenas se muestra en el margen izquierdo. Podríamos intentar leer como nuevo chiste que un hombre adulto modele como niño, que su pelo en pecho "sirva" a la representación del Niño Jesús, que su fastidio y transpiración a la del amor a la Virgen María, pero no es el grotesco lo que el dibujo de Rep convoca.
- 5 Por ejemplo, ¿por qué identificar a Giotto? Se podría responder que para reconocer la obra caricaturizada: Rep nos estaría diciendo así que su modelo es una de las Vírgenes con el Niño que pintó Giotto. No importa cuál, importa reconocer al artista homenajead. Pero identificar a Giotto di Bondone no es inocuo, tal vea no sea inocente. "Giotto" nos habla de un artista medieval que se diferencié de sus contemporáneos, que obtuvo reconocimiento y fama en vida. Giotto es para algunos

historiadores del arte una especie de bisagra entre el Gótico y el Renacimiento. Es quien compartiendo las preocupaciones plásticas de los escultores y pintores del Gótico ensaya la subordinación al motivo único que imperó en el Renacimiento. Cuando en el Gótico la pintura, como la escultura, coordinaban espacialmente figuras que representaban alegóricamente distintos momentos de los relatos bíblicos, Giotto propuso escenas únicas como si estuvieran ocurriendo delante de nuestros ojos: "instantáneas". Es cierto, no es la Virgen con el Niño que dibuja Rep el mejor ejemplo de ese "Giotto", pero los modelos de Giotto dibujados por Rep nos recuerdan la novedad de ese "Giotto". Parecen decirnos que el mundo gótico contra lo que creemos era suma de fragmentos, y que el arte de la época copiaba esa fragmentación; parecen decirnos que Giotto no copió del mundo en que vivía la unidad de escena de sus obras, sino que la construyó, que la inventó.

- 6 Sabemos que en el Gótico se recuperó como modelo a la naturaleza, a la realidad, pero no para tematizarlas sino para dotar de dramatismo y "realismo" a las alegorías religiosas. Rep parece recordar ese gesto: su Giotto pinta a la Virgen María estudiando el cuerpo y los gestos de una modelo mujer; pinta al Niño Jesús estudiando el cuerpo y los gestos de un modelo hombre. Por lo tanto, si para la historia del arte Giotto abandonó, como fue dicho, la coordinación plástica de elementos independientes en el espacio de la obra y propuso en su lugar la subordinación de todos los elementos a un único relato del que se muestra apenas un instante, es decir, no sólo estudió la naturaleza para construir dramatismo sino que copió de ella la visión única que podemos ensayar cada vez que la "consultamos", para Rep es distinto. Para Rep, Giotto inventó lo que nosotros hoy leemos como "realidad" en una época donde la realidad era fragmentaria, fragmentación fielmente, entonces, representada por los artistas de la época. En Rep, Giotto une en sus obras lo disperso del mundo en que vivía.
- 7 Adenda. Rep le hace corregir a Giotto los "defectos" de los modelos. La Virgen pintada es más bella que la modelo, el Niño pintado infinitamente más agradable. El rictus del modelo masculino nos hace recordar a James Cagney, que por suerte no se traslada a la tabla a pesar de que el Niño mantenga rasgos de adulto como solía ocurrir en el Gótico. Curiosamente la "Virgen con el Niño" tomada como modelo por Rep, que se cree que fue pintada entre los años 1320 y 1325, no es de las obras atribuidas sin dudas a Giotto, además de que guardada hoy por la National Gallery of Art de Washington ha sido bastante modificada por retoques y restauraciones.
- 8 Hemos desmentido al enunciario infantil que parecía construir el dibujo. En su lugar surge un enunciador conocedor, por lo menos, de la divulgación básica que hace la historia del arte. Pero la operatoria de intercambios entre la "realidad" de la época y su estilo de construcción pictórico y escultórico no es de lectura inmediata. ¿De qué reímos finalmente? ¿De Giotto o de la historia del arte pensada como relato "explicador"/ "justificador" de las obras que perduran?

2. El tiempo



Figura 2. Rep: *Bellas Artes*, pág. 36.

- 9 El mismo motivo: el tiempo que tarda el artista en concluir su obra (fig. 2). Y ese tiempo devela una de las contradicciones de toda representación "realista" en la pintura: cuando el artista concluye su obra, el modelo ya no es como fue "fielmente" representado.
- 10 "¿Qué tal si se apura a terminar con ese cuadro, maestro Canaletto? Le recuerdo que Venecia se hunde 1 cm. por año" le sugieren desde atrás a un Canaletto (Giovanni Antonio Canal), imperturbable, que pinta mientras es "tragado" por las aguas oscuras del Canal Grande de Venecia. Aquí el chiste, la gracia, como con Giotto, parece también agotarse rápidamente. El artista se toma su tiempo, tarda, y hay quienes se impacientan. Alguien podrá leer en la caricatura una crítica a la "lentitud" de los artistas, otros podrán leer elogio al esfuerzo y tesón del artista, a su paciencia. Pero

resulta infinitamente más interesante leer develación de la atemporalidad³ de la obra, aún o justamente de una de las más "realistas". (A pesar de que nuestro ojo contemporáneo tuvo su aprendizaje de hiper-realismo durante el siglo XX, sigue asombrando el nivel de detalles de las obras de Canaletto; reproducidas en tamaño media-postal o menor y blanco y negro no pueden hoy dejarse de ver como fotografías).

- 11 La atemporalidad de las pinturas "realistas", curiosa paradoja, es sin embargo su "verdad". A pesar de copiar la "realidad", y cuanto con más detalle lo hace, cuanto más tiempo el artista trabaja para obtener un resultado "perfecto", ese resultado no es fiel a esa "realidad", es principalmente recuerdo: y sabemos que el recuerdo es realidad alterada. ¿Por qué podemos leer esto en Rep? Porque quien alerta a Canaletto de "que no tiene tanto tiempo", o no "corresponde que se tome tanto tiempo", posee un rostro cubista: nariz y ojo al frente, boca hacia atrás. Conocemos esa propuesta cubista: superponer distintas miradas sobre un mismo objeto, miradas desde distintos lugares, en su representación. El resultado son esas formas conceptuales "no realistas". Luego podemos decir que el dibujo de Rep permite leer una comparación conceptual entre el proyecto cubista que queda expuesto en su materialización y la operatoria de Canaletto que es disimulada por una construcción que da la ilusión de mostrar un instante, instante improbable, imposible de captar por la obra de un pintor pre-fotográfico.
- 12 Hay otro elemento que permite sostener esta lectura: aquí la caricatura de *Entrada al Canal Grande, con la Aduana y la Iglesia de la Salud* de Canaletto es más caricatura, más esquemática, que las otras caricaturas de las obras comentadas, homenajeadas por Rep en *Bellas Artes*. Recordando a Ernst Gombrich (1977 [1979]), la comparación de la obra de Canaletto con su caricatura hecha por Rep parece exagerar los dos modelos divergentes para la construcción de mimesis: el detalle y el esquematismo, el estudio del natural y la experimentación. En Rep el esquematismo de la caricatura, evidenciado en la comparación, se presenta como "otra mirada más" del mismo modelo de Canaletto (aunque aquí el modelo ya esté mediado por una representación, la del propio Canaletto). Esta "otra mirada más" permite reflexionar sobre la superposición de miradas del artista "realista" en la construcción de una obra que parece captar un instante, pero que es superposición de fragmentos de distintos instantes. Porque no solamente cuando el artista concluye su obra el modelo ya no es como fue "fielmente" representado, sino que su obra no es fiel en su totalidad a ningún momento histórico de lo representado. Su obra es un exquisito y bello Frankenstein, es como si pudiéramos un retrato fotográfico de nosotros mismos construido por montaje con una fotografía de nuestros ojos tomada hoy, de nuestra nariz tomada un año después y de nuestra boca un año aún más tarde. Canaletto se convierte así en un exquisito simulador, en un ilusionista cuyo principal trabajo consiste en "borrar" las juntas de las piezas del rompecabezas que arma. Para la pintura "realista", podríamos entonces exagerar, no es el óleo de Canaletto el material "más adecuado", tal vez lo sea la técnica del fresco.
- 13 Continuemos con la pintura de Canaletto. ¿Qué genera su efecto "fotográfico"? ¿Los edificios representados o los botes, góndolas y barcas? Aún lejos de la fotografía (*Entrada al Canal Grande, con la Aduana y la Iglesia de la Salud* fue pintada alrededor del año 1730), la obra de Canaletto parece capturar un instante que segundos después se desvanecerá. Pero lo que se llevará consigo esos segundos no son la Aduana ni la Iglesia de la Salud, es ese juego de reenvíos entre las naves y los brazos de sus remeros que señalan lugares y dirigen nuestra mirada. Y sin embargo en Rep no se lo apura a Canaletto por lo que está en movimiento, sino por lo que aparentemente está quieto, pero se hunde: la ciudad. En Rep lo que corre riesgo es la representación de la ciudad material, que es frágil; no corre riesgo la ciudad humana, que se reinventa permanentemente. El dibujo de Rep nos habla así de la ilusión "fotográfica" de eternización del instante que estaría en Canaletto (a la manera del ensayo según Theodor Adorno), cuando *Entrada al Canal Grande, con la Aduana y la Iglesia de la Salud* parece más cercana al "tratado": develación artificiosa de lo "eterno" [4] .

3. El modelo



Figura 3. Rep: *Bellas Artes*, pág. 38.

- 14 Tomemos un tercer dibujo de Rep (fig. 3). En principio, de nuevo, el mismo motivo: los tiempos de trabajo del artista: "Er... ¿Le falta mucho, Maestro?", preguntan los modelos de *La lección de anatomía del doctor Tulp* a Rembrandt (Harmenszoon van Rijn), tapados por moscas, mientras el Maestro pinta. El primer movimiento de lectura convocado se sigue repitiendo: un chiste ingenuo, infantil. El segundo movimiento nos pone de nuevo en el campo de la crítica a la ilusión de instantaneidad construida por el "realismo". Recuperemos nuevamente a Gombrich: la experimentación, nos dice, aparece como inicialmente opuesta al estudio del natural de la pintura, pero "el arte moderno ha descartado las restricciones y tabúes que limitaban la elección de los medios y la libertad de experimentación del artista" (1977 [1979]: 309), experimentación ensayada inicialmente por la caricatura en los márgenes del arte. ¿Podemos leer en Rep no sólo la defensa de la experimentación sino también, y quizá principalmente, la crítica a sólo el estudio de la naturaleza? Pero en el fondo se trata de un juego de espejos porque si la caricatura de Rep "critica" el modelo sólo natural en la pintura, para hacerlo toma un modelo (*La lección de anatomía del doctor Tulp*) que lo aleja de la experimentación pura. Lo que vale retener aquí es que en las caricaturas de Rep, entonces, no sólo se repite el motivo del tiempo, sino también el del modelo.
- 15 Aparente digresión: la caricatura de Rep también juega con otra ilusión de Rembrandt, de *La lección de anatomía del doctor Tulp*, su asepsia. La escena de Rembrandt es pulcra, ordenada: no hay manchas, no hay olor. Por el contrario, los modelos de Rembrandt en Rep hienden. El cadáver en Rembrandt es apenas blancuzco, en Rep es amarillento. El brazo abierto en Rembrandt es "irreal" pero "limpio", en Rep es irreal y extraño; en Rembrandt ese brazo es la anatomía según Leonardo da Vinci, en Rep es extrañamente "electrónico" (¿cableado?). Digresión aparente porque si el "realismo" genera la ilusión de representar un instante, *La lección de anatomía del doctor Tulp* es ilusión también de "belleza", o de "cómoda belleza". El cadáver en Rembrandt es un cadáver bello, y su asepsia se traslada al pintor. En Rep el cadáver modelo se pudre, el taller del Maestro se inunda de moscas atraídas por un hedor del que no puede ser ajeno el Maestro, y sin embargo el artista de Rep pinta orden, pulcritud, irrealidad (¿un robot?), a partir de un modelo que ya no se ve.
- 16 Los tres dibujos de Rep comentados repiten el mismo chiste, y no son los únicos en *Bellas Artes* que lo hacen. ¿Por qué la repetición? Tal vez para quitarle a las caricaturas sorpresa, para quitarles gracia, para vaciar de contenido a la gracia remanente, para neutralizarla. Porque de esta manera lo que queda, o lo que queda en primer plano, es la sospecha de que hay otra lectura posible, y no solamente la de homenaje a estos grandes artistas y/o al arte. Obviada la humorada por reiterativa (y por infantil) cobra protagonismo el comentario que parecen proponer los dibujos de Rep. La reiteración de motivos nos alerta, por ejemplo, de una temática recurrente, la apuntada presencia del modelo. A diferencia de *Autorretrato como San Lucas pintando a la Virgen* de Giorgio Vasari, donde el modelo para el artista es la aparición de la Virgen con el Niño sostenida por cinco ángeles, pero no una aparición real sino la representación alegórica de la imagen mental con la que Vasari "representa" a la Virgen en su tela (Bozal 1987: 126), en Rep los modelos, aunque fantásticos, son todos "reales".
- 17 En *Bellas Artes* de Rep, Leonardo no compone su "Dibujo de proporciones" del cuerpo humano según Vitruvio como la superposición en una sola imagen de dos posiciones de un hombre con los brazos extendidos encerrado en una circunferencia y un cuadrado, sino que "copia" de la realidad a un hombre que tiene dos pares de brazos y dos pares de piernas (fig. 4). Pieter Brueghel no imagina la escena del *Banquete nupcial* con invitados alrededor de una larga mesa de madera, gaiteros a un costado y sirvientes repartiendo platos de comida trasladándolos sobre tablas, sino que para Rep contrata el servicio y luego lo retrata (fig. 5). René Magritte no reemplaza para su *Golconde* las gotas de una lluvia por hombres con sombrero sino que pinta la lluvia de hombres con sombrero que ve a través de una ventana (fig. 6). ¿Por qué no pueden leerse estas imágenes como representaciones alegóricas de las imágenes mentales de los artistas como en la citada obra de Vasari? Porque incluyen

elementos de la cotidianidad lejanos a la representación: el "monstruo" que pinta Leonardo se retira calzado en uno sólo de sus pies y con dos sandalias más que lleva con dos de sus cuatro brazos; Brueghel debe pagar la adición del servicio que contrató; donde trabaja Magritte hay una gotera por donde caen hombres con sombrero a una escupidera colocada allí para que no "mojen" el piso de madera.



Figura 4. Rep: *Bellas Artes*, pág. 31.



Figura 5. Rep: *Bellas Artes*, pág. 34.

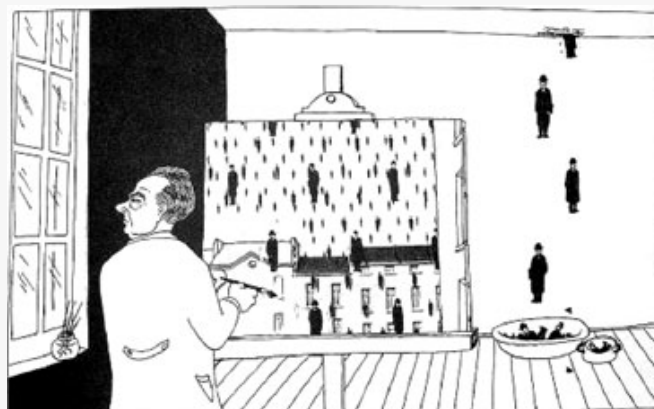


Figura 6. Rep: *Bellas Artes*, pág. 61.

- 18 El modelo en Rep parece disputarle creatividad a los artistas. Los artistas en Rep son poco más que buenos copistas, extraordinarios artesanos. No parece haber en ellos inventiva, ocurrencia, sean de épocas clásicas o contemporáneos. Los artistas en Rep son todos artistas "pos-góticos": se atienen a la realidad, estudian la realidad, pintan la "realidad". ¿*Bellas Artes* es una crítica de Rep a los grandes artistas?
- 19 Aquí también la reiteración del chiste parece agotarlo, lavarle la gracia, quitársela. De nuevo se trata entonces de ver qué queda cuando en las caricaturas de Rep desaparece lo cómico. Y no queda la crítica al artista, queda la crítica a la crítica de arte, la crítica a la historia del arte, cuando ellas buscan razones en la creación. En Rep el arte es un gesto "natural" del artista, es copiar "su realidad", aunque ésta no exista. Lo que importa del gesto artístico, parece decirnos Rep, es la obra, no su explicación causal. Si no fuera así los dibujos de Rep dicen que Antonio Berni para pintar *Desocupados* no se inspiró en la realidad, sino que sólo la copió (fig. 7). Que Maurits Cornelis Escher no imaginó mundos imposibles en *Relatividad*, sino que sólo copió un mundo imposible pero real en el que vivía (fig. 8). Que Edvard Munch no consiguió por experimentación ese rostro desencajado de *El grito* sino que lo provocó actuando como un degenerado que muestra por sorpresa sus genitales al modelo y que luego sólo lo copió (fig. 9). Y es evidente que estas "explicaciones" de las obras de arte son torpes, ingenuas, obvias, sin interés. No importan. Rep parece decirnos entonces: miremos las obras. Y ese es el homenaje de Rep a las bellas artes: chistes ingenuos que rápidamente se neutralizan para hacer protagonista en sus dibujos no al humor sino a la caricatura de la obra. Caricatura no como exageración sino como

esquematismo que nos remite a lo caricaturizado en lugar de opinar sobre él, aunque opine.



Figura 7. Rep: *Bellas Artes*, pág. 113.

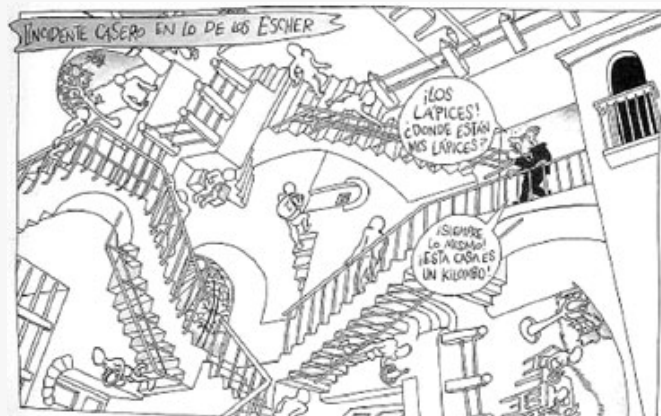


Figura 8. Rep: *Bellas Artes*, pág. 62.



Figura 9. Rep: *Bellas Artes*, pág. 54.

4. La soledad del humor gráfico

- 20 El humor gráfico es un arte sin obras, sólo con artistas. Gombrich puede proponer a Saul Steinberg como un artista mayor, como un artista de arte mayor (1991 [1997]: 194). Pero lo que entra a la historia del arte es su nombre sostenido por su obra: no entra ninguna de sus obras. Si se reproduce alguna, si se comenta alguna, sólo es en carácter de ilustración de esa obra, no por su singularidad. El humor gráfico sólo entra a la historia de las bellas artes de la mano de algunos de sus artistas, y como sedimento de la obra, completa, de ellos. Paradojal porque esa obra completa está siempre dispersa y nadie se propone reunirla, porque no es su obra completa reunida la que lo convierte en gran artista, sino el efecto de sentido de su obra sólo contemplada en forma incompleta. La obra de arte del humorista gráfico es su proyecto; sus obras sólo valen como ladrillos que hablan de ese proyecto artístico. Quien introduce en la historia del arte al humor gráfico es una especie de arqueólogo, que (re)construye su dimensión artística a partir de sólo tener acceso a fragmentos, a restos.
- 21 El humor gráfico puede trabajar con las obras de las artes visuales mayores: la pintura, la escultura. Pero la pintura parece no poder hacer lo mismo con el humor gráfico (tampoco la escultura). Parece sí poder hablar de un lenguaje cercano como lo es la historieta, pero aun cuando lo hace nunca habla de obras puntuales, sino de personajes construidos y sostenidos por la repetición que construye serie: que construye la obra. Por ejemplo Superman. Y si Roy Lichtenstein pintó (como) cuadros

de historietas, su descontextualización los hizo hablar de la historieta como lenguaje, no de las obras de las que podrían haber sido extraídos.

- 22 Es decir, el humor gráfico puede homenajear a las obras de las bellas artes. Pero de la misma manera que las bellas artes sólo reciben en su seno a los artistas del humor gráfico pero no a sus obras particulares, tampoco las bellas artes parecen poder, o querer, con sus lenguajes homenajear a estas obras particulares (y tampoco, parece, a sus artistas).
- 23 *Bellas Artes* de Rep también puede ser leído de esta manera. Como la soledad del humor gráfico que puede homenajear a quien no puede o no quiere homenajearlo. Humor como superioridad para criticar a la historia del arte antes que al arte. Y del lado del arte silencio.
- 24 Imagino delante de alguna de las cabezas monumentales olmecas (Veracruz, México) un ejemplar de *Bellas Artes* de Rep. Me gusta imaginar a esa cabeza como representante de las bellas artes (representante incómodo, provocador por su dimensión arqueológica) que contempla el homenaje de Rep, y que calla, pero sonrío, y no se sabe si lo hace por bondad o por maldad.

Notas al pie

1. Humor gráfico y caricatura no son sinónimos. El primero no presupone a la segunda ni la segunda al primero, aunque parece inevitable que los procedimientos gráficos de esquematismo y exageración de la caricatura generen un efecto humorístico. El humor gráfico de Rep que se analiza en este artículo es caricaturesco, sólo por este motivo en su redacción se alternarán los términos pero la propuesta general del mismo es válida, en principio, sólo para el género humor gráfico. (volver al texto)
2. Las lecturas que se proponen aquí de *Bellas Artes* de Rep lejos están de pretender conocer cuáles fueron las intenciones del artista. Están habilitadas por la obra, y pueden compadecerse o no con su proyecto.
3. Atemporal como literalmente "fuera del tiempo" y no tanto como trascendiéndolo.
4. La metáfora toma la diferencia señalada por Adorno para el ensayo y el tratado (1954-1958 [1962]) (volver al texto)

Bibliografía

- Adorno, T.** (1954-1958) "El ensayo como forma" en *Notas de literatura*. Barcelona: Ed. cast. Ariel, 1962.
- Baudelaire, C.** (1855) "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas" en *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Ed. cast. Visor, 1988.
- Bozal, V.** (1987) *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor
- Gombrich, E.** (1959) "El experimento de la caricatura" de *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, quinta edición. Barcelona: Ed. cast.: Gustavo Gilli, 1979.
- (1983) "El ingenio de Saul Steinberg" en *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX cerca del saber y del arte*. Madrid: Ed. cast., Debate, 1991, 1997.
- Rep (2004) *Bellas Artes*. Buenos Aires: Sudamericana

Autor/es

José Luis Petris es Licenciado en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Semiólogo e investigador, integra las cátedras de las materias «Semiótica de los Géneros Contemporáneos» de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires y «Teoría de los Estilos» del Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte. Es autor de crónicas y naciones. *Estilos de diarios/Estilos en diarios* (1998) y coautor de *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor* (1996). joseluispetris@arnet.com.ar

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar