



Este logotipo es nuestro homenaje al Diario Crítica. Usted recibe este ejemplar en su carácter de crítico, artista, periodista, profesor, promotor, entusiasta de las artes, *marchand*, comunicólogo, semiólogo, escritor, profesor de humanidades: letras, filosofía, coleccionista, museólogo, galerista, profesor de Bellas Artes y otros.

Revista electrónica del Área de Crítica de Arte del
Instituto Universitario Nacional del Arte
IUNA

El IUNA es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina. Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

CRITICA AÑO II - Número de Primavera 2 - Revista electrónica del área de Crítica de Arte del
IUNA - Bs. As. – OCTUBRE DE 2007

Dirección: Yatay N° 843 (Capital Federal, Buenos Aires)

Teléfono: (011) 4 861- 0324 // Código Postal: 1184 ADO // e-mail: critica.revista@iuna.edu.ar

EDITOR: Raúl Barreiros

CORRECTORA: María Andrea Santana Hernández

CORREO ELECTRÓNICO: critica.revista@iuna.edu.ar

Solicite su baja o envíe su colaboración de no más de 600 palabras (prometemos leerla) por **Correo electrónico**

ÍNDICE:

- **Fotos, pantallas y críticas. Una cuestión moral,** *Raúl Barreiros* hace una crítica de una crítica
Página 3
- **Ahora que pasaron: sobre los homenajes a Fontanarrosa,** *Oscar Steimberg* indaga acerca de cómo se está construyendo al historietista y escritor Fontanarrosa en sólo una de sus dimensiones.
Página 4
- **Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica,** *Gastón Cingolani* se aclara ciertas meta-dudas
Página 5
- **No es sólo rock and roll, es televisión,** para *Rolando Martínez Mendoza* los festivales de la era hippie fueron plenamente de rock: se mostraban desde y para el rock. Los de la segunda era y los de este principio de siglo no tanto.
Página 7
- **La crítica (de arte) es política,** afirma *José Luis Petris*, ni teoría ni historia ni semiótica solo política.
Página 8
- **Meta/post/crítica,** *Sergio Moyinedo* escribe un capítulo sobre la post crítica: la capitulación de la crítica.
Página 9
- **La Fuente, los textos, las lecturas,** *Víctor Miguel*, hace historia narrando el hacer de un grupo inclasificable de fines de los 70.
Página 10
- **Sobre Waldo(rf),** *Matías Gutiérrez Reto*, soluciona el problema de la doble identidad de Waldo y su imitador elitista berreta: Waldorf y le canta la(s) cuarenta de Mozart.
Página 11
- **El BAFICI habla de sí mismo. ¿De qué se ríen?** *María Fernanda Cappa* se preocupa por los que se ríen de la publicidad del BAFICI. Y se sonríe con las tautologías.
Página 12
- **¡Es un gato con una pipa!-y si no es para vos, no es para vos-** *Noelia Bellucci* se preocupa por la publicidad del BAFICI y finge tautologías para M. F. Cappa
Página 13
- **Sobre la TV,** *Agustín Berlango* escribe:
 - **La supremacía de un medio:** los críticos de la TV se encargan del control social
 - **Insoportables:** las cosas que creemos que nos dan importancia
 - **Ser público:** es un placer que se va perdiendo
 - **Un programa familiar:** como la familia no fina de uno.*Página 14*
- **Lugares metacríticos,** *Silvio del Bosque* describe relaciones de la metacrítica con la crítica.
Página 15
- **Cartas de los lectores**
Página 16

como si para saltar del estereotipo se jugara al "Cuál es el colmo de...". Se aprende a jugar con los bordes de un género.

Yo no digo que Fontanarrosa no haya sido escritor, pero creo que en los homenajes primó demasiado una cierta jerarquía de los lenguajes. Aunque hubo homenajes raros. Por ejemplo, uno que apareció en el suplemento "Enfoques" de La Nación del 22 de julio. Sólo un dibujo, una caricatura amistosa. Pero sin texto, salvo un epígrafe en cuerpo mínimo que decía "Homenaje a Roberto Fontanarrosa". Alrededor había artículos sobre temas diversos, nacionales e internacionales. No es común un homenaje así. Habrá sido el resultado de una duda, tal vez compartida: "¿qué le ponemos?" "No. Eso no". "Eso tampoco". Y la cara de Fontanarrosa quedó sola, con la boca cerrada, como negándose a terminar la conversación.

Apuntes sobre lo metadiscursivo de la crítica.

Gastón Cingolani

-Muchas veces se ha caracterizado a la crítica (a la de artes, sobre todo, pero también a la crítica de medios, por ejemplo) como un *metadiscurso*. Dejaremos para otra oportunidad las distinciones nada despreciables entre *metadiscurso*, *metalenguaje* y *metatextualidad* (también usadas en el momento de caracterizar a la crítica), para centrarnos en una definición, o al menos una *afinación* conceptual, acerca de la presunta condición *metadiscursiva* de la crítica.

-(Digresión: es preciso distinguir entre la crítica como un *género* y la crítica como *institución*. Mientras que aquélla representa a un conjunto de textos (o de operaciones "textuales") considerados como *crítica*, esta última señala a las regulaciones "extra-textuales" de funcionamiento de la crítica como género).

-Es verosímil que se suela considerar a la crítica como un metadiscurso porque "habla de otro discurso, o texto, o género, o lenguaje". Es decir, cumpliría con dos premisas: es referencial y su referente es otro "discurso". La posición *metadiscursiva*, es cierto, se produce forzosamente por su relación con otro discurso, que hará las veces de *discurso-objeto*. Ahora bien, no debe confundirse esta relación (entre metadiscurso y discurso-objeto) con la que se produce entre un discurso y su referente. "Hablar de algo" es, en principio, una relación *referencial*, no *metadiscursiva*. Es bien cierto también que, para que se produzca la *metadiscursividad*, tiene que haber referencia.

-Estamos, entonces, ante dos insuficiencias: a) para que un discurso se constituya como un *metadiscurso*, no alcanza con que "hable de otra cosa"; y b) para que esta "otra cosa" se constituya en un *discurso-objeto*, tampoco alcanza con ser lo que cotidianamente se llama un "texto" (o un género o un lenguaje). A su vez, "texto" y discurso son, técnica y estrictamente hablando, dos cosas conceptualmente diferentes.

-La relación metadiscurso / discurso-objeto es una relación *de necesidad recíproca*. No hay por allí metadiscursos "suelos", a la busca de objetos, porque ningún metadiscurso lo es por sí solo (y lo mismo sucede con los discursos-objetos, aunque esto es menos frecuente que se piense).

-Esa relación de necesaria reciprocidad dice que el discurso como objeto no es sólo el texto de referencia, sino que incluye consigo a sus condiciones (de producción y/o de reconocimiento). Por su parte, el metadiscurso será aquel discurso que tome por objeto *un tramo de la discursividad* (un discurso *más* sus condiciones) y no un texto aislado. (Esto nos puede liberar de algo: la semiótica se ocupa de discursos-objeto –ya que no de "textos"–, y los llama *discurso* a secas. Adoptemos esa denominación, entonces.).

-La relación metadiscursiva podría también caracterizarse como una *observación*, en la que el discurso es un *observable* que se produce bajo condiciones específicas de *observación* y el metadiscurso ocupa la posición de *observador*. No vamos a introducir por el momento la distinción entre *observador de primer orden* y *observador de segundo orden* para no dificultar aún más la exposición (Según

Luhmann [1], ningún metadiscurso se define por marcas “intrínsecamente metadiscursivas”: la posición del observador de primer orden, metadiscursivo, depende de un observador de segundo orden, digamos meta-metadiscursivo respecto de la relación metadiscurso / discurso-objeto original.).

-Volvamos a la crítica. En ella hay referencialidad. De hecho, ésta es condición de toda metadiscursividad (para producir un objeto, hay que hablar de él). Ahora, la referencialidad puede ser ya *metadiscursiva* o ya *interdiscursiva* (también se “habla de algo” *en reconocimiento*). [2]

-Arriesguemos para buscar mayor precisión: la referencialidad es *sólo* interdiscursiva si se está en un mismo nivel de observación; es, *además*, metadiscursiva cuando el dispositivo de observación que implica *cambia la escala* de observación ordinaria y habitual. Esto es lo que pone en juego el *análisis*: una observación bajo condiciones especiales de tratamiento del observable (manipulación, sistematización, puesta en relación con lo que no está allí, factibilidad de repetir el ejercicio, etc.). Y es lo que *no* pone en juego una situación espectral corriente. En el medio está la crítica.

-La crítica introduce (mejor dicho: *puede* introducir) la metadiscursividad en una operatoria de *cambio o ruptura de escala*: por el modo en que produce la observación. Si se *analiza* una obra como parte de la tarea de producir el texto de una crítica, es posible introducir modos de espectación extraños al modo en que un espectador se comporta (descomposición física o intelectual del objeto, comparaciones múltiples, ayuda de dispositivos ajenos a la escena *obra-espectador*, etc., etc.).

-Sin embargo, la observación no está en el texto de la crítica (como género): como el soñante que relata su sueño, produciendo una auténtica transposición cuyo “texto fuente” se ha perdido para siempre, la crítica como género puede exponer los resultados de una observación, pero *ya no es ésta*. Toda observación que introduce un *cambio o ruptura de escala* bajo regulaciones específicas (= análisis), puede dar lugar a textos que registren esa observación, los cuales quedarán en posición metadiscursiva respecto del discurso analizado.

-Ahora bien, la crítica *como institución* no exige análisis. Esto puede comprobarse en la crítica *como género*: son pocas las veces en que una crítica publicada parece la puesta en palabras de un trabajo de análisis, la transposición de una tal observación. Es que la observación *no es* una operatoria evaluativa: observación y evaluación son operatorias enteramente diferentes, lo que no impide que, *a posteriori* de una observación metadiscursiva se derive una opinión en el texto de la crítica, por ejemplo.

-(El análisis semiótico sería un ejemplo de observación metadiscursiva, pero –más allá de que puedan serlo– no por ello todos los discursos de carácter “semiótico” son valorativos acerca de sus objetos). La crítica no ostenta la misma libertad. Acaso, a veces se trate de una relación inversa: puede ser que a la crítica puede no se le exija que exponga sus dispositivos de observación, ni que se muestre como el resultado de una observación *en otra escala*, pero no se le perdona tan fácil la falta de toma de posición valorativa. Institucionalmente, el componente evaluativo es determinante de la crítica.

-En otro lado [3], osé denominar *metatelevisivo* a un conjunto de programas de televisión que se ocupaban de la televisión. Ese conjunto, incluso no siendo homogéneo (discriminaba allí dos grandes tipos de metatelevisivos), no incluía a todos los géneros televisivos que se ocupan de la televisión, sino sólo aquellos que permitían re-ver segmentos de televisión ya emitidos, pero bajo modalidades a las que un espectador “normal” (es decir, uno provisto de *un* aparato de televisión y *una* videograbadora) no podría jamás tener acceso. Esos *metatelevisivos* no eran precisamente *críticas* en términos de su género, pese a que introducían un modo de la metadiscursividad (un discurso observador *en un cambio de escala* audiovisual respecto a un discurso observado), y a que estaban al servicio de una valoración que se hacía más o menos explícita. La crítica es escritura. No es la escena de la observación misma, sino su transposición. [4]

-En resumen, una crítica puede tener la forma de un texto que habla de otro texto, pero: a) no todo texto que habla de otro texto es un metadiscurso; b) no todo texto mediático que habla de otro texto mediático es una crítica; y c) no toda crítica es metadiscursiva (ni tiene entre sus condiciones de producción un análisis o dispositivo de observación de escala diferente). Estas opciones (las críticas que son discursos en reconocimiento, los textos mediáticos que hablan de otros textos mediáticos, y los metadiscursos que no son críticas) conforman tres conjuntos diferenciables, pero que a su vez se intersectan produciendo el subconjunto *críticas metadiscursivas*.

-A la hora de producir un modelo analítico de *las críticas de medios*, estos apuntes, –tal vez, algo ingenuos- resultan imprescindibles para no avanzar de manera tosca sobre un terreno inquieto y poco marcado previamente.

Notas.

[1] Luhmann, Niklas, *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005.

[2] Mayores precisiones sobre *condiciones de producción y condiciones de reconocimiento* en el seno de la teoría de la discursividad de Eliseo Verón, pueden leerse en Verón, Eliseo, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1987.

[3] Cingolani, Gastón, “La televisión, objeto de la televisión: archivo, crítica y juicios de gusto en los programas meta-televisivos y de espectáculos”, en *Oficios Terrestres*, XII, 18: 175-183, Fac. de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2006.

[4] Cuando se plantea aquí que la crítica es escritura, no lo es en el sentido estrictamente *gráfico* del término, sino el más amplio de *scriptura* derrideano. De modo que puede haber crítica en la televisión, como en la prensa, en la radio, etc. Lo que ocurre es que en la televisión ciertos programas proponen una *observación en otra escala* y no ya su transposición en forma de una crítica (o a veces, además de una crítica).

No es sólo rock and roll, es televisión

Rolando Martínez Mendoza

Lejos han quedado los grandes festivales de la era hippie donde lo importante pasaba por lo que sucedía en el escenario. Gran parte de la historia épica del rock parece haberse construido a partir de las monumentales, inolvidables y míticas actuaciones de Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Who, Santana, Creedence Clearwater Revival, The Animals, The Byrds, Ravi Shankar, entre muchos otros, que mostraron su talento musical, pero también sus sobrehumanas performances, en *Monterrey Pop* (1967), *Woodstock* (1969) y el festival de la Isla de Wight (1970). El cine y los discos se ocuparon de registrarlos y son testimonio de las actuaciones de esos grandes héroes del *rock and roll* capaces de proezas escénicas que alimentaron esa edad mítica. Una segunda etapa parece iniciarse con el concierto que, en 1971, George Harrison organizara en el Madison Square Garden para recaudar fondos para mitigar el hambre en Bangladesh. Allí, si bien participaron indiscutibles como Eric Clapton, Bob Dylan, Ringo Starr, Ravi Shankar y Billy Preston, lo importante era el motivo que los reunía más que el espíritu del *rock and roll*. Más adelante, este tipo de reuniones por causas nobles tuvo sus más recordadas expresiones en la multitud de artistas de *Live Aid* (1985) contra el hambre en Sudán, Etiopía y Somalia, y los 19 conciertos que organizó Amnistía Internacional durante 1988, bajo el lema “Derechos humanos ya”, para celebrar el 40º aniversario de la Declaración Universal de Derechos Humanos, y que incluyó recitales en Mendoza y Buenos Aires con la participación de rockeros argentinos (Sting cantando junto a las Madres de Plaza de Mayo fue uno de los momentos culminantes de la gira).

Los últimos dos grandes festivales “globales” de ¿rock? (*Live 8* y *Live Earth*) permiten vislumbrar el advenimiento de una nueva era. Si bien mantienen la fórmula de muchos, pero muchos, rockeros existosos más un móvil altruista (presionar a los gobernantes del G8 para acabar con la pobreza, o advertir sobre los peligros del calentamiento global), tanto en el *Live 8* del año pasado como en el reciente *Live Earth* se manifiesta primordialmente una operatoria diferenciada: la transmisión en directo y sin interrupción de todos los conciertos de los diferentes países. Estas emisiones mostraron similitudes con la que se conoció como el “Día del Milenio”, la serie de espectáculos que se realizaron y televisaron para celebrar la llegada de año 2000: separadores uniformes para articular bloques del programa, montajes alternantes entre lugares distantes, estética escenográfica similar, tiempos de performance artística claramente limitados, protagonismo no sólo de artistas de rock sino de políticos o líderes de opinión mundial, privilegio del contacto entre los habitantes del planeta. Es decir, más que un festival de rock, un fenómeno específicamente televisivo.